L. eleg. g. 354 p - 2,1
Schlegel

<36602335280011

<36602335280011 S

Bayer. Staatsbibliothek

Dsch. Bl. druck
551.

Ueber dramatische Kunst und Litteratur.

Vorlesungen

von

August Wilhelm Schlegel.

Zweyter Theil.

Heidelberg,
bey Mohr und Zimmer:
1809.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt
des zweyten Theiles.

Achte Vorlesung. — — — Seite 3

Römisches Theater. Einheimische Gattungen: atellanische Fabeln, Mimen, comoedia togata. Griechische Tragödie nach Rom versetzt. Tragiker der älteren Epoche und des Augusteischen Zeitalters. Idee einer eigenthümlich römischen Tragödie, die nie entstanden. Warum es den Römern in der tragischen Kunst nicht sonderlich geglückt. Seneca. Die Italiäner. Schäferspiele von Tasso und Guarini. Geringe Fortschritte im Trauerspiel. Metastasio und Alfieri. Ausführ-

liche Beurtheilung beyder. Lustspiele des Ariost, Macchiavell, Aretin, Porta. Improvisirtes Maskenspiel. Goldoni. Gozzi. Neuester Zustand.

Neunte Vorlesung. — — — Seite 69

Alterthümer der französischen Bühne. Einfluß des Aristoteles und der Nachahmung der Alten. Prüfung der drey Einheiten. Was ist Einheit der Handlung? Einheit der Zeit. Haben die Griechen sie beobachtet? Einheit des Ortes damit zusammenhängend. Nachtheile der allzu engen Regeln hierüber.

Zehnte Vorlesung. — — — — 121

Fortsetzung. Einwirkung dieser Regeln auf die Gestalt des französischen Trauerspiels. Behandlung der mythologischen und der historischen Stoffe. Begriffe von tragischer Würde. Beobachtung der Convenienzen. Falsches System der Expositionen. Anfängliche Benutzung des spanischen Theaters. Allgemeine Charakteristik des Corneille, Racine und Voltaire. Uebersicht ihrer wichtigsten Werke. Thomas Corneille und Crebillon.

Eilfte Vorlesung. — — — Seite 224

Französisches Lustspiel. Moliere. Kritik seiner Werke. Scarron, Boursault, Reynard; Lustspiele aus der Zeit der Regentschaft; Marivaux und Destouches; Piron und Gresset. Neuere. Die heroische Oper: Quinault. Operette und Vaudeville. Diderots versuchte Umschaffung des Theaters. Rührendes Drama. Beaumarchais. Melodramen. Vorzüge und Mängel der Schauspielkunst.

Zweyte Abtheilung.

Zwölfte Vorlesung. — — — — 3

Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne. Vom Geist des romantischen Schauspiels. Shakspeare. Sein Zeitalter und seine Lebensumstände. In wie fern das Costum nothwendig oder entbehrlich. Shakspeare der größte Charakteristiker. Die Aechtheit seines Pathos wird gerechtfertigt. Wortspiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermischung des Komischen und Tragischen. Die Rolle des Narren. Shakspeare's Sprache und Versbau. Beurtheilung sei-

ner einzelnen Werke: der Lustspiele, Trauerspiele und historischen Schauspiele. Anhang über die angeblich Shakspeare'n untergeschobnen Stücke.

Dreyzehnte Vorlesung. — — Seite 243

Zwey Perioden des englischen Theaters; die ältere die wichtigste. Früheste Gestalt der Schaubühne und deren Vortheile. Zustand der Schauspielkunst zu Shakspeare's Zeit. Alterthümer der dramatischen Litteratur. Lilly, Marlow, Heywood. Ben Jonson. Beurtheilung seiner Werke. Masquen. Beaumont und Fletscher. Allgemeine Charakteristik dieser Dichter, und Bemerkungen über einige Stücke. Massinger und andre Zeitgenossen unter Carl I. Schließung der Schaubühne durch die Puritaner. Erneuerung des Theaters unter Carl II. Geschmacks- und Sittenverderbniß. Dryden, Otway und Andre. Lustspieldichter von Wicherley und Congreve an bis zur Mitte des 18ten Jahrhunderts gemeinschaftlich charakterisirt. Trauerspiele aus demselben Zeitraum. Rowe. Addisons Cato. Neuere. Bürgerliches Trauerspiel: Lillo. Garrick. Neuester Zustand.

Vierzehnte Vorlesung. — — Seite 338

Spanisches Theater. Dessen drey Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geist der spanischen Poesie überhaupt. Einfluß der National-Geschichte darauf. Form und verschiedne Arten der spanischen Schauspiele. Verfall seit dem Anfange des 18ten Jahrhunderts.

Funfzehnte Vorlesung. — — — 377

Anfänge des deutschen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottschedische Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzosen. Lessing, Goethe und Schiller. Uebersicht ihrer Werke. Schilderung ihres Einflusses. Ritterschauspiele, rührende Dramen und Familien-Gemählde. Aussichten für die Zukunft.

Anmerkung. Die Aeußerung in der Vorrede, diese Vorlesungen seyen bis auf einige Zusätze so abgedruckt, wie sie gehalten worden, ist dahin zu berichtigen, daß die Zusätze im zweyten Theile weit beträchtlicher sind als im ersten. Die Beschränkung der Zeit beym mündlichen Vortrage hatte mich genöthigt, in der letzten Hälfte mehr Lücken zu lassen.

Die Abschnitte vom Shakspeare und vom englischen Theater insbesondre sind beynahe ganz neu ausgearbeitet. Theils Mangel an Muße, theils die Gränzen des diesem Werk einmal bestimmten Raumes haben mich verhindert, das spanische Theater so ausführlich abzuhandeln, als es nach seiner Wichtigkeit verdient hätte.

Dramaturgische Vorlesungen.

Zweyter Theil.

Achte Vorlesung.

Nebst der Erörterung der Hauptbegriffe hat uns während der ersten Hälfte dieser Vorlesungen die eben so ursprünglich eigenthümliche als kunstmäßig vollendete Bühne der Griechen beschäftigt. Ueber die dramatische Litteratur der meisten andern Völker, die überhaupt in Betracht kommen, müssen wir uns kürzer fassen, und wir dürfen es, ohne zu befürchten, daß man uns unverhältnißmäßiger Weitläuftigkeit und Kürze beschuldigen werde.

Zuvörderst bey den Römern, deren Theater sich auf alle Weise unmittelbar an das griechische anschließt, haben wir eigentlich nur eine große Lücke

zu bemerken, welche theils aus dem Mangel an eignem Schöpfergeist in diesem Fache, theils daher entsteht, daß, bis auf wenige Bruchstücke, fast alles verlohren gegangen ist. Die einzigen auf uns gekommenen Werke aus der guten classischen Zeit sind die des Plautus und Terenz, von denen ich schon als Nachbildnern der Griechen gesprochen habe.

Die Poesie war überhaupt in Rom nicht einheimisch, und wurde erst späterhin, als das ursprüngliche Rom durch Nachahmung fremder Sitten sich seiner Auflösung näherte, unter andern Veranstaltungen des Wohllebens künstlich gepflegt. Am Lateinischen haben wir das Beyspiel einer durchaus nach fremden grammatischen und metrischen Formen zum dichterischen Ausdruck gemodelten Sprache. Diese Anbildung des Griechischen geschah anfangs mit großer Gewaltsamkeit: der Graecismus ging bis zur rohen Sprachvermischung. Allmählich linderte sich der poetische Styl, von dessen früherer Härte wir im Catull noch die letzten Spuren wahrnehmen, die jedoch nicht von einem gewissen spröden Reiz entblößt sind. Die Sprache warf die Fügungen und besonders die

Zusammensetzungen wieder aus, die ihrem innern Bau allzu sehr widersprachen und römischen Ohren auf die Dauer nicht gefallen konnten, und endlich gelang den Dichtern im Zeitalter des August die gefälligste Verschmelzung des Einheimischen und des Aufgenommenen. Kaum war aber das gesuchte Gleichgewicht erreicht, so trat auch ein Stillstand ein: alle freye Entwickelung wurde gehemmt, und der dichterische Ausdruck, ungeachtet einer scheinbaren Steigerung zum kühneren und gelehrteren hatte sich selbst unwiderruflich in dem Kreise der einmal gebilligten Redensarten gefangen genommen. So genoß die lateinische Sprache in der Poesie, zwischen noch nicht gebildet und schon wieder todt, nur eine kurze Blüthezeit, und in Absicht auf den Geist der Dichtungen erging es eben nicht besser.

Nicht das Bedürfniß, ihre festliche Muße durch Darstellungen, welche den Geist aus der Wirklichkeit entrücken, zu erheitern, brachte die Römer auf die Erfindung theatralischer Ergötzlichkeiten; sondern in der Trostlosigkeit einer verwüstenden Pest, wogegen alle Hülfsmittel unzulänglich schienen,

griffen sie zuerst zum Schauspiel, als einem Versuch, den Zorn der Götter zu besänftigen, da sie vorher nur die Leibesübungen und Wettkämpfe des Circus kannten. Die hiezu aus Etrurien herbeygerufenen Histrionen waren aber bloße Tänzer, und zwar vermuthlich nicht nachahmende, sondern nur durch Gewandtheit der Bewegungen ergötzende Tänzer. Die ältesten gesprochenen Schauspiele, die sogenannten atellanischen Fabeln entlehnten die Römer von den Osciern, den Urbewohnern Italiens. Bey diesen Saturen (so hießen sie, weil es anfänglich improvisirte Possenspiele ohne dramatischen Zusammenhang waren; denn Satura bedeutet ein Allerley) hatte es sein Bewenden, bis mit dem Livius Andronicus über fünfhundert Jahre nach Erbauung Roms die Nachahmung der Griechen und die Einführung der regelmäßigen Gattungen, nämlich der Tragödie und der neueren Komödie (die alte Komödie war der Uebertragung nicht empfänglich) ihren Anfang nahm.

Also verdankten die Römer den Etruriern den ersten Begriff vom Schauspiel, den Osciern die Ergießungen der scherzhaften Laune, den Griechen die

höhere Ausbildung. Indessen bewiesen sie doch im komischen Fache mehr eigenthümlichen Geist als im tragischen. Die Oscier, deren früh ausgestorbene Sprache sich nur noch in jenen Possenspielen überlebte, waren wenigstens so nahe Stammverwandte der Römer, daß ihre Mundart lateinischen Zuhörern unmittelbar verständlich war: denn wie hätten sonst die Atellanen ihnen Unterhaltung gewähren können? Auch eigneten sie sich die Gattung so sehr an, daß edle römische Jünglinge an Festen aus Liebhaberey dergleichen unter sich aufführten, weswegen sogar die Schauspieler, welche aus der Vorstellung atellanischer Fabeln ein Gewerbe machten, als besonders bevorrechtet, immer von der auf den übrigen theatralischen Künstlern ruhenden Schmach, der Ausschließung aus den Zünften und vom Kriegsdienste, frey blieben.

Ferner hatten die Römer ihre eignen Mimen. Der nicht lateinische Name dieser kleinen Stücke läßt zwar auf Verwandtschaft mit den griechischen Mimen schließen; jedoch waren sie in der Form beträchtlich von diesen verschieden, und zuverläßig hatten sie örtliche Wahrheit der Sitten, und der

Stoff war nicht aus griechischen Darstellungen entlehnt.

Es ist eigen, daß in Italien von jeher die Gabe einer sehr ergötzlichen, wiewohl etwas rohen Possenreißerey in Reden und Liedern aus dem Stegreif und begleitendem Gebehrdenspiel zu Hause, aber selten mit wahrem dramatischem Verstande gepaart war. Die letzte Behauptung haben wir durch Prüfung dessen zu rechtfertigen, was in diesem Lande bis auf die neuesten Zeiten in den höhern Gattungen geleistet worden. Die erste ließe sich durch viele Züge bestätigen, die uns nur von unserm Gegenstande zu weit in die Saturnalien und dergleichen abführen würden. Auch von dem in den Gesprächen des Pasquino und Marforio herrschenden Witz, dem treffenden und volksmäßig einleuchtenden Spott über Zeitbegebenheiten, finden sich manche Spuren, noch aus der Zeit der Kaiser, die sonst solchen Freyheiten nicht günstig waren. Was uns hier näher angeht, ist die Vermuthung, daß man vielleicht in den Mimen und Atellanen den ersten Keim der Commedia dell' arte, der improvisirten Posse mit stehenden Masken zu suchen hat.

Eine auffallende Verwandtschaft dieser mit den Atellanen ist die Benutzung der Mundarten zu einer drolligen Wirkung. Wie würden aber Harlekin und Pulcinell erstaunen, wenn sie erführen, daß sie in grader Linie von den Possenreißern der alten Römer ja der Oscier abstammen! wie lustig würden sie dem Antiquar danken, der ihren glorreichen Stammbaum bis auf diese Wurzel zurückführte! Aus den griechischen Vasengemählden wissen wir, daß schon zu den grotesken Masken der alten Komödie eine der ihrigen sehr ähnliche Tracht gehörte: lange Beinkleider und ein Wams mit Aermeln, Kleidungsstücke, die sonst den Griechen wie den Römern fremd waren. Noch heut zu Tage ist Zanni einer von den Namen Harlekins; und Sannio hieß in den lateinischen Possenspielen ein Lustigmacher, der nach dem Zeugniß alter Schriftsteller einen geschornen Kopf und ein aus buntscheckigen Lappen zusammengeflicktes Kleid hatte. Die Figur des Pulcinell will man vollkommen ähnlich unter den Wandgemählden in Pompeji gefunden haben. Wenn er sich ursprünglich aus Atella herschreibt, so wäre er noch ungefähr in seinem alten Vaterlande zu Hause.

Der Einwurf, wie sich die Ueberlieferung, ungeachtet einer Unterbrechung aller theatralischen Belustigungen viele Jahrhunderte hindurch, habe erhalten können, läßt sich wohl durch die jährliche Carnavals-Freyheit und durch die Narrenfeste des Mittelalters hinlänglich beantworten.

Die griechischen Mimen waren in Prosa geschriebene und nicht für die Bühne bestimmte Gespräche; die römischen waren in Versen abgefaßt, wurden aufgeführt und oft aus dem Stegereif gesprochen. Am berühmtesten sind in dieser Gattung Laberius und Syrus, Zeitgenossen des Julius Cäsar, gewesen. Dieser als Dictator zwang durch eine höfliche Bitte den Laberius, einen römischen Ritter, in seinen Mimen öffentlich aufzutreten, wiewohl das szenische Gewerbe durch den Verlust der bürgerlichen Rechte brandmarkte. Laberius beklagte sich hierüber in einem Prolog, den wir noch haben, und woraus der Schmerz eines vernichteten Selbstgefühls edel und rührend spricht. Man begreift nicht recht, wie er in dieser Stimmung fähig seyn konnte, muthwillige Possen zu treiben, und wie die Zuschauer, ein so bittres Beyspiel eigenmächtiger

Herabwürdigung vor Augen, sich daran ergötzen mochten. Cäsar hielt Wort: er gab dem Laberius eine beträchtliche Summe Geldes, und ertheilte ihm den ritterlichen Ring von neuem, der ihn jedoch in der Meynung seiner Mitbürger nicht wieder herstellen konnte. Zugleich rächte er sich aber für den Prolog und andre Anspielungen *) dadurch, daß er dem Syrus, dem Sklaven, nachher Freygelaßnen und Schüler des Laberius in der mimischen Kunst, den Preis vor diesem zuerkannte. Vom Syrus haben wir eine Anzahl Sentenzen aus seinen Mimen, welche durch Gehalt und zierliche Bündigkeit des Ausdrucks verdienen, denen des Menander an die Seite gestellt zu werden. Einige gehen sogar über den moralischen Horizont selbst des ernsteren Lustspiels hinaus, und nehmen einen

*) Wie würde es Cäsarn innerlich gedemüthigt haben, wenn er hätte voraussehen können, daß nach wenigen Menschenaltern sein Nachfolger in der unumschränkten Herrschaft, Nero, aus einem Gelüst der eignen Entehrung, sich vielfältig so Preis geben würde, wie er es einem Römer des Mittelstandes nicht ohne Erregung des allgemeinen Unwillens zugemuthet hatte!

fast stoischen Schwung. Wie war nur der Uebergang von niedrigen Possen bis dahin möglich? und wie konnten dergleichen Sprüche überhaupt ohne eine eben so bedeutende Verwickelung der menschlichen Verhältnisse, als die das vollständige Lustspiel schildert, angebracht werden? Auf jeden Fall sind sie geeignet, uns von den Mimen einen sehr vortheilhaften Begriff zu geben. Horaz spricht zwar von dem Kunstwerth der Mimen des Laberius mit Geringschätzung, entweder wegen der Willkührlichkeit ihrer Zusammensetzung oder der nachläßigen Ausführung. Indessen darf dieß unsre Meynung nicht schlechthin gegen sie bestimmen, denn dieser kritische Dichter legt aus begreiflichen Gründen ein viel größeres Gewicht auf den sorgfältigen Gebrauch der Feile als auf originelle Keckheit und Fülle der Erfindung. Ein einziger vollständiger Mimus, den uns die Zeiten leider nicht gegönnt haben, würde uns darüber besser ins klare setzen, als die verworrenen Berichte der Grammatiker und die Conjecturen neuerer Gelehrten.

Die regelmäßige Komödie der Römer war meistens palliata, d. h. sie wurde in griechischer Tracht

aufgeführt, und stellte griechische Sitten dar. Dieß ist der Fall mit den sämtlichen Lustspielen des Plautus und Terenz. Sie hatten aber auch eine comoedia togata, ebenfalls von der darin üblichen römischen Tracht so benannt. Afranius wird als der vornehmste Schriftsteller darin gerühmt. Wir haben so gar nichts davon übrig behalten, und finden so wenige Angaben darüber, daß wir nicht einmal mit Sicherheit entscheiden können, ob die togatae ganz neuerfundne Original-Lustspiele waren, oder nur griechische, nach römischen Sitten umgemodelt. Das letzte ist wahrscheinlicher, weil Afranius in der ältern Periode lebte, wo der römische Genius zu eignen Erfindungen noch gar nicht die Flügel regte; und doch ist es wieder nicht recht begreiflich, wie sich die attischen Komödien ohne großen Zwang einer so ganz verschiedenen Oertlichkeit hätten sollen anpassen lassen. Der Gang des römischen Lebens war im allgemeinen ernst und gravitätisch, wiewohl sie im persönlichen Umgange viel Sinn für Witz und Jovialität hatten. Der Unterschied der Stände war bey den Römern politisch sehr stark bezeichnet, der Reichthum bey Privatpersonen oft

königlich; die Frauen lebten bey ihnen weit mehr in der Gesellschaft und spielten eine viel bedeutendere Rolle als bey den Griechen, vermöge welcher Unabhängigkeit sie dann auch an der einreißenden mit äußerer Verfeinerung gepaarten Verderbniß in vollem Maaße Theil nahmen. Bey so wesentlichen Verschiedenheiten hätte ein ursprünglich römisches Lustspiel eine merkwürdige Erscheinung seyn müssen, und würde uns dieß weltbeherrschende Volk von einer ganz neuen Seite kennen lehren. Daß dieß in der comoedia togata nicht geleistet worden, verrathen zum Theil schon die gleichgültigen Aeußerungen der Alten darüber. Quinctilian hat es keinen Hehl, daß die lateinische Litteratur im Lustspiel am meisten hinke: dieß ist wörtlich sein Ausdruck.

Was die Tragödie betrifft, so müssen wir zuvörderst bemerken, daß in Rom die Anordnung der griechischen dorthin übertragenen dadurch beträchtlich verrückt wurde, daß der Chor nicht mehr in der Orchestra seinen Platz hatte, wo die vornehmsten Zuschauer, die Ritter und Senatoren, saßen, sondern auf der Bühne selbst. Es fand hier also schon derselbe Uebelstand Statt, den wir gegen die

versuchte Einführung des Chors bey den Neueren eingewendet haben. Noch andre, schwerlich verbessernde Abweichungen von der griechischen Darstellungsweise wurden beliebt. Gleich bey der Einführung regelmäßiger Schauspiele trennte Livius Andronicus, ein Grieche von Geburt und der erste tragische Dichter und Schauspieler Roms, in den Monodieen (den lyrischen Stücken, die eine einzelne Person und nicht der Chor zu singen hatte) den Gesang von dem mimischen Tanz, so daß nur dieser dem Schauspieler blieb und statt seiner ein neben dem Flötenspieler stehender Knabe sang. Bey den Griechen war in der bessern Zeit sowohl der tragische Gesang als das begleitende rhythmische Gebehrdenspiel gewiß so einfach, daß die Kräfte eines einzigen hinreichten, beyden zugleich ihr volles Recht widerfahren zu lassen. Die Römer zogen aber, wie es scheint, die vereinzelte Meisterschaft der harmonischen Einheit vor. Hieraus entsprang in der Folge die Vorliebe für die Pantomimen, deren Kunst zur Zeit des Augustus zu einer großen Vollkommenheit gediehen war. Nach den Namen der berühmtesten, eines Pylades, eines

Bathyllus, zu urtheilen, waren es Griechen, welche in Rom diese stumme Beredsamkeit ausübten, und die lyrischen Stücke, die ihr Tanz ausdrückte, wurden auch in griechischer Sprache dazu vorgetragen. Endlich spielte Roscius, und vermuthlich nicht er allein, häufig ohne Maske, wovon es bey den Griechen, so viel wir wissen, nie ein Beyspiel gab. Zur glänzenderen Entfaltung seiner Kunst mochte es dienen, und so bewiesen die Römer, denen dieß gefiel, auch hier wieder, daß sie mehr Sinn für das unverhältnißmäßig hervortretende Talent eines Virtuosen hatten, als für den zusammenstimmenden Eindruck eines Kunstwerks im Ganzen.

In der tragischen Litteratur der Römer lassen sich zwey Epochen unterscheiden: die ältere des Livius Andronicus, Naevius, Ennius, ferner des Pacuvius und Attius, welche beyden letzteren um etwas später geblüht als Plautus und Terenz; und die gebildete des Augusteischen Zeitalters. Jene brachte nur Uebersetzer und Bearbeiter der griechischen Werke hervor, doch gerieth es vermuthlich im tragischen Fache treuer und besser als im komischen. Die schwungvolle Erhebung des Ausdrucks pflegt in

einer noch wenig bearbeiteten Sprache etwas ungelenk auszufallen, doch läßt sie sich durch Anstrengung erreichen; um die nachläßige Grazie des geselligen Scherzes zu treffen, muß man eigne Laune und feine Bildung haben. Um zu beurtheilen, wie genau und überhaupt wie gelungen die Nachbildung war, bleibt uns nicht einmal (eben so wenig wie beym Plautus und Terenz) ein Bruchstück, wovon das griechische Original noch vorhanden wäre; allein eine beträchtliche Rede aus dem erlösten Prometheus vom Attius ist des Aeschylus auf keine Weise unwürdig, auch im Versbau schon sorgfältiger *), als die lateinischen Ko-

*) In welchen Sylbenmaaßen mochten nur diese Tragiker die griechischen Chorgesänge übertragen? Die Nachbildung des Pindar, dessen Lyrik so viel Aehnlichkeit mit der tragischen hat, erklärt noch Horaz im Lateinischen für unthunlich. Vermuthlich hat man sich nie an den labyrinthischen Strophenbau der Chöre gewagt, für den weder die Sprache noch das Gehör der Römer eingerichtet war. Die Tragödien des Seneca versteigen sich aus den Anapästen nie weiter als bis zu einem sapphischen oder choriambischen Verse, der, eintönig wiederhohlt, einen großen Misstand verursacht.

miker zu seyn pflegen. Diesen früheren Styl brachten Pacuvius und Attius zur Vollendung, deren Stücke allein sich bis zu Cicero's Zeiten, ja noch später, auf der Bühne behauptet und viele Bewunderer gehabt zu haben scheinen. Horaz richtet seine eifersüchtige Kritik auch gegen diese, so wie gegen alle übrigen älteren Dichter.

Die Zeitgenossen Augusts machten es zum Ziel ihres Ehrgeizes sich auf mehr eigenthümliche Weise mit den Griechen zu messen; nicht in allen Gattungen mit gleichem Glück. Die Liebhaberey zu Versuchen für die tragische Bühne war besonders groß; werden doch Arbeiten dieser Art vom Imperator selbst erwähnt. Deswegen hat die Vermuthung viel für sich, daß Horaz seine Epistel an die Pisonen hauptsächlich geschrieben, um diese jungen Männer, die, vielleicht ohne wahren Beruf, von der allgemeinen Leidenschaft angesteckt waren, von einer so mislichen Laufbahn abzuschrecken. Einer der vornehmsten tragischen Dichter dieses Zeitalters war der berühmte Asinius Pollio, ein Mann von heftiger Leidenschaftlichkeit, wie Plinius sagt, und der auch an Werken der bildenden Kunst den-

selben Charakter liebte. Er war es, der die bekannte Gruppe des Farnesischen Stieres aus Rhodus mitbrachte und in Rom aufstellte Wenn sich seine Tragödien zu denen des Sophokles nur etwa so verhielten, wie diese kühne, wilde, aber etwas überladene Gruppe zu der stillen Hoheit der Niobe, so hätten wir deren Verlust immer noch sehr zu beklagen. Allein die politische Bedeutung des Pollio konnte seine Zeitgenossen leicht über den Werth seiner poetischen Arbeiten blenden. Ovid hat sich in der tragischen Gattung wie in so manchen andern versucht, und eine Medea gedichtet. Nach den geschwätzigen Gemeinplätzen der Leidenschaft in seinen Heroiden ließe sich von ihm im Trauerspiel höchstens ein übertriebener Euripides erwarten. Quinctilian versichert indessen, er habe hier einmal bewiesen, was er würde haben leisten können, wenn er sich lieber hätte mäßigen, als seinem Hange zur Ausschweifung nachgeben wollen.

Diese und alle übrigen tragischen Bestrebungen der Augusteischen Zeit sind untergegangen. Wir können die Größe des hieran erlittenen Verlustes nicht mit Sicherheit anschlagen, doch ist er allem

Anschein nach nicht außerordentlich groß. Zuerst befand sich die griechische Tragödie dort im Nachtheil aller auf einen fremden Boden versetzten Pflanzen: der römische Götterdienst war zwar dem griechischen einigermaßen verwandt (keinesweges so völlig einerley damit, wie Manche annehmen), aber die heroische Mythologie der Griechen war nur durch die Dichter in Rom eingeführt worden, und knüpfte sich durch nichts an die nationalen Erinnerungen an, wie sie es bey jenen so vielfältig that. Mir schwebt das Ideal einer ursprünglich römischen Tragödie vor, dunkel freylich, im Hintergrunde der Zeiten, wie man ein Wesen erkennen mag, das aus dem Schooße des Möglichen nie zur Wirklichkeit gebohren worden. Sie hätte von der griechischen an Bedeutung und Gestalt durchaus verschieden, und im altrömischen Sinne religiös und patriotisch seyn müssen. Alle wahrhaft schöpferische Poesie kann nur aus dem innern Leben eines Volkes und aus der Wurzel dieses Lebens, der Religion, hervorgehen. Der Geist der römischen Religion war aber ursprünglich, ehe sie nach Einbuße des Gehalts die Oberfläche nach fremder Sitte aus-

schmückten, ein ganz andrer als der Geist der griechischen. Diese war künstlerisch bildsam, jene priesterlich unwandelbar. Der römische Glaube und die darauf gegründeten Gebräuche waren ernster, sittlicher, frommer, naturdurchschauender, magischer und geheimnißvoller, als wenigstens derjenige Theil der griechischen Religion, der außerhalb der Mysterien gelehrt ward. Wie die griechische Tragödie den Kampf des freyen Menschen mit dem Schicksal darstellt, so hätte der Sinn einer römischen die Unterwerfung der menschlichen Triebe unter die heiligende, bindende Gewalt, religio, und deren offenbarte Allgegenwart in allen irdischen Dingen seyn müssen. Aber als das Bedürfniß künstlich gebildeter Dichtung in ihnen erwachte, war dieser Geist längst erloschen. Die Patricier, ihrer ersten Einsetzung nach eine etrurische Priesterschule, waren bloß weltliche Staatsmänner und Krieger geworden, die ihr angebohrnes Priesterthum nur als politische Formel beybehielten. Ihre sibyllinischen Bücher, ihre Vedams, waren ihnen damals unverständlich, nicht sowohl wegen des veralteten Buchstabens, als weil sie den Schlüssel

zum Heiligthum, die höhere Wissenschaft, nicht mehr besaßen. Was die lateinische Heldensage bey einer früheren Entwickelung hätte werden können, und ihr eigenthümliches Colorit, sehen wir noch aus einigen Spuren beym Virgil, Properz und Ovid, die sie doch schon als Antiquität behandelten.

Ferner, wiewohl die Römer sich nun einmal durchaus hellenisiren wollten, so fehlte ihnen doch jene mildere Menschlichkeit, die in der griechischen Geschichte, Poesie und Kunst sich von der homerischen Zeit an spüren läßt. Von der strengsten Tugend, die, wie Curtius sich selbst, alle persönliche Neigung im Schooße des Vaterlandes begrub, gingen sie mit furchtbarer Schnelligkeit zu einer eben so beyspiellosen Verderbniß der Habsucht und Wollust über. Nie haben sie es in ihrem Charakter verläugnen können, daß ihr erster Stifter nicht an einer Mutterbrust gehegt, sondern von einer reißenden Wölfin aufgesäugt worden war. Sie waren die Tragiker der Weltgeschichte, die so manches erschütternde Trauerspiel an gefesselten und im Kerker verschmachtenden Königen aufführten;

sie waren die eiserne Nothwendigkeit der andern Völker: die allgemeinen Zerstörer, um sich zuletzt einsam mitten in einer einförmig gehorchenden Welt aus den Ruinen das Mausoleum ihrer eigenen Würde und Freyheit aufzuthürmen. Ihnen war es nicht gegeben, durch gemäßigte Accente des Seelenleidens zu rühren, und mit schonender Hand die Tonleiter der Gefühle durchzuspielen. Natürlich suchten sie auch im Trauerspiel mit Ueberspringung aller Mittelgrade immer das Aeußerste, sowohl im Stoicismus des Heldenmuthes als in der ungeheuern Wuth verbrecherischer Gelüste. Von ihrer alten Größe war ihnen nichts übrig geblieben, als der Trotz gegen Schmerzen und Tod, wenn der ausschweifende Genuß des Lebens endlich damit vertauscht werden mußte. Dieses Siegel ihres eignen vormaligen Adels drückten sie dann ihren tragischen Helden mit selbstgefälliger und prahlhafter Verschwendung auf.

Endlich fehlte es im Zeitalter der ausgebildeten Litteratur den dramatischen Dichtern unter einem bis zur Raserey schaulustigen Volke dennoch an einem Pnblicum für die Poesie. In den Triumph-

zügen, den Gladiatorspielen und Thiergefechten wurden alle Herrlichkeiten der Welt, alle Seltenheiten fremder Himmelsstriche dem Auge des Zuschauers vorübergeführt, es ersättigte sich an den gewaltsamsten blutigen Auftritten. Was konnten auf so gestählte Nerven die feineren Abstufungen des tragischen Pathos wirken? Die Mächtigen setzten ihren Ehrgeiz darein, den unermeßlichen Raub fremder oder bürgerlicher Kriege an einem Tage dem Volke zur Schau zu legen, auf Bühnen, die meistens nach gemachtem Gebrauch wieder eingerissen wurden. Was uns Plinius von der architektonischen Ausschmückung an der des Scaurus erzählt, gränzt ans Unglaubliche. Als man es mit der Pracht nicht höher treiben konnte, suchte man durch die Neuheit der mechanischen Erfindungen zu reizen. So ließ ein Römer dem Begräbnißfest seines Vaters zu Ehren zwey Theater bauen, mit dem Rücken an einander gelehnt, und dergestalt beweglich auf einem einzigen Angel mitten darunter ruhend, daß sie nach vollendetem Schauspiel samt allen darauf sitzenden Zuschauern herumgedreht wurden, und sich zu einem Circus an einander

schlossen, worauf man Gladiatorspiele gab. Das Vergnügen der Augen hatte das der Ohren gänzlich verschlungen; Seiltänzer und weiße Elephanten zog man jeder dramatischen Ergötzung vor; das gestickte Purpurkleid des Schauspielers wurde beklatscht, wie uns Horaz berichtet, und so wenig aufmerksam und ruhig war die große Volksmasse, daß er ihr Getöse mit dem des Meeres oder eines waldigen Gebirges im Sturme vergleicht.

Nur ein einziges Probestück von dem tragischen Talent der Römer ist uns übrig geblieben, wornach wir jedoch Unrecht hätten, das Verlohrne aus bessern Zeiten zu beurtheilen; ich meyne die zehn Trauerspiele, welche unter dem Namen des Seneca gehen. Ihr Anspruch hierauf kommt mir sehr zweydeutig vor: vielleicht gründet er sich bloß auf die Veranlassung, daß Seneca in einem dieser Stücke, der Octavia, persönlich vorkommt, was vielmehr dagegen hätte entscheiden sollen. Die Meynungen der Gelehrten darüber sind verschieden: einige schreiben sie zum Theil dem Philosophen Seneca, zum Theil seinem Vater, dem Rhetor, zu; andre nehmen noch einen von beyden verschiedenen Tragiker

Seneca an. Dahin kommt man überein, daß die sämtlichen Stücke nicht von Einer Hand und sogar aus verschiedenen Zeitaltern sich herschreiben. Zur Ehre des römischen Geschmacks möchte man sie für sehr späte Aftergeburten des Alterthums halten: allein Quinctilian führt einen Vers aus der Medea des Seneca an, der sich in der unsrigen wirklich findet, und dagegen ist allerdings in Absicht auf dieses Stück nichts einzuwenden, dessen Vorzüge vor den übrigen doch nicht so gar einleuchtend seyn dürften *). Auch finden wir im Lucan, einem Zeitgenossen des Nero, eine ganz ähnliche Manier des Schwulstes, der alles Große zum Unsinn verzerrt. Der gewaltsame Zustand Roms unter einer Reihe blutdürstiger Tyrannen hatte auch in der Beredsamkeit und Poesie Unnatur erzeugt. Man hat

*) Der Verfasser dieser Medea läßt die Heldin ihre Kinder vor den Augen des Volkes erwürgen, ungeachtet der Warnung des Horaz, der dabey vermuthlich schon ein einheimisches Beyspiel vor Augen hatte; denn schwerlich hatte ein Grieche diesen Fehler begangen. Die römischen Tragiker mußten ein besonderes Gelüste haben, in einer solchen Abscheulichkeit Neuheit und Wirkung zu suchen.

in ähnlichen Epochen der neueren Geschichte dieselbe Erscheinung bemerkt. Unter der weisen und milden Regierung eines Vespasian und Titus, noch mehr eines Trajan kehrten die Römer zu einem geläuterten Geschmacke zurück. Aus welcher Zeit die Tragödien des Seneca nun auch seyn mögen, sie sind über alle Beschreibung schwülstig und frostig, ohne Natur in Charakter und Handlung, durch die widersinnigsten Unschicklichkeiten empörend, und so von aller theatralischen Einsicht entblößt, daß ich glaube, sie waren nie dazu bestimmt, aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten. Mit den alten Tragödien, jenen höchsten Schöpfungen des poetischen Genius der Griechen, haben diese nichts weiter gemein als den Namen, die äußre Form und die mythologischen Stoffe; und doch stellen sie sich neben jene, sichtbar in der Absicht, sie zu überbieten, was sie ungefähr so leisten, wie eine hohle Hyperbel gegen die innigste Wahrheit. Jeder tragische Gemeinplatz wird bis auf den letzten Athemzug abgehetzt; alles ist Phrase, unter denen die einfachste schon geschraubt ist. Mit Witz und Scharfsinn wird eine gänzliche Armuth an

Gemüth überkleidet. Auch Fantasie ist darin, oder wenigstens ein Fantom davon; vom Misbrauch jeder Geisteskraft ist das Beyspiel gegeben. Die Verfasser haben das Mittel gefunden, in einem bis zur Dunkelheit epigrammatischen Lakonismus ermüdend weitschweifig zu seyn. Ihre Personen sind weder Ideale noch wirkliche Menschen, sondern riesenhafte unförmliche Marionetten, die bald am Drath eines unnatürlichen Heroismus, bald an dem einer eben so unnatürlichen, vor keinem Greuel sich entsetzenden, Leidenschaft in Bewegung gesetzt werden.

In einer Geschichte der dramatischen Kunst hätte ich die Tragödien des Seneca also ganz übergehen dürfen, wenn sie nicht bey dem blinden Vorurtheil für alles, was wir aus dem Alterthum überkommen haben, manche Nachahmungen nach sich gezogen hätten. Sie waren eher und allgemeiner bekannt, als die griechischen Trauerspiele. Nicht bloß Gelehrte ohne Sinn für die Kunst haben günstig über sie geurtheilt, ja sie den griechischen Tragödien vorgezogen, auch Dichter haben sie ihres Studiums werth geachtet. Der Einfluß des Seneca

auf Corneille's Begriffe vom Tragischen ist unverkennbar; Racine hat gewürdigt, in seiner Phädra beträchtlich Vieles, wovon Brumoy ein Verzeichniß liefert, unter andern beynahe die ganze Szene der Liebeserklärung von ihm zu entlehnen.

Hiemit verlassen wir das classische Alterthum, und gehen zu der dramatischen Litteratur der neueren Nationen fort. Ueber die Ordnung, worin sie am bequemsten abzuhandeln ist, kann man zweifelhaft seyn, ob man nämlich, was jede Nation geleistet, der Reihe nach aufstellen, oder nach den sich kreuzenden Einflüssen von einer zur andern übergehen soll. Das zuerst erneuerte italiänische Theater hat anfänglich auf das französische gewirkt, nachher aber von diesem bedeutende Rückwirkungen erfahren. Die Franzosen haben vor der völligen Ausbildung ihrer Bühne von den Spaniern noch weit mehr entlehnt, als von den Italiänern; späterhin hat Voltaire eine Erweiterung ihres theatralischen Kreises nach dem Vorbilde der Engländer vermitteln wollen, womit es aber wenig auf sich gehabt, weil nach ihren Begriffen von Nachahmung der Alten und ihrem Kunstgeschmack schon alles festgesetzt war. Die

Englische und Spanische Bühne stehen fast unabhängig von den übrigen, und auch eine von der andern, da: sie haben viele Einflüsse nach außen verbreitet, aber wenige empfangen. Um Verwirrung zu verhüten, scheint es doch rathsamer, die verschiednen Litteraturen von einander zu sondern; die fremden Einwirkungen lassen sich dennoch anmerken. Um so mehr, da bey einigen der neueren Nationen ganz entschieden der Grundsatz der Nachahmung der Alten, bey andern der romantische Geist oder wenigstens eine um die classischen Muster unbekümmerte Originalität vorgewaltet hat: jenes nämlich bey den Italiänern und Franzosen, dieses bey den Engländern und Spaniern.

Wie die Einführung des Christenthums zur Abstellung der sowohl bey den Griechen als Römern äußerst ausgearteten Schauspiele wirkte, noch ehe der Einfall der nordischen Eroberer allem Kunstgenusse ein Ende machte, habe ich schon im Vorhergehenden erwähnt. Nach dem langen Schlaf des dramatischen und theatralischen Geistes im Mittelalter, der sich, unabhängig von den classischen Mustern, in Mysterien und Moralitäten wieder zu

regen anfing, erwachte zuerst bey den Italiänern das Bestreben, wie in andern Künsten und Gattungen der Poesie, so auch auf dem Theater die Alten nachzuahmen. Als das erste regelmäßige Trauerspiel wird gewöhnlich die Sophonisbe des Trisino aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts genannt. Ich kann mich nicht rühmen, diese litterarische Merkwürdigkeit gelesen zu haben, doch kenne ich den Verfasser sonst als einen geistlosen Pedanten; und da selbst die Gelehrten, welche am meisten auf Nachahmung der Alten dringen, sie für ein todtes Werk des Fleißes ohne dichterischen Geist erklären, so dürfen wir es wohl ohne nähere Untersuchung bey diesem Urtheile bewenden lassen. Merkwürdig ist, bey der ängstlichen Beybehaltung der alten Formen bis auf den Chor, der Uebergang aus dem Gebiet der Mythologie in das der römischen Geschichte.

Epoche machen die Schäferspiele des Tasso und Guarini, die nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts fallen, und in denen die Darstellung zwar größtentheils nicht tragisch, aber doch edel, ja idealisch ist. Auch sind sie mit hinreißend schönen

Englische und Spanische Bühne stehen fast unabhängig von den übrigen, und auch eine von der andern, da: sie haben viele Einflüsse nach außen verbreitet, aber wenige empfangen. Um Verwirrung zu verhüten, scheint es doch rathsamer, die verschiednen Litteraturen von einander zu sondern; die fremden Einwirkungen lassen sich dennoch anmerken. Um so mehr, da bey einigen der neueren Nationen ganz entschieden der Grundsatz der Nachahmung der Alten, bey andern der romantische Geist oder wenigstens eine um die classischen Muster unbekümmerte Originalität vorgewaltet hat: jenes nämlich bey den Italiänern und Franzosen, dieses bey den Engländern und Spaniern.

Wie die Einführung des Christenthums zur Abstellung der sowohl bey den Griechen als Römern äußerst ausgearteten Schauspiele wirkte, noch ehe der Einfall der nordischen Eroberer allem Kunstgenusse ein Ende machte, habe ich schon im Vorhergehenden erwähnt. Nach dem langen Schlaf des dramatischen und theatralischen Geistes im Mittelalter, der sich, unabhängig von den classischen Mustern, in Mysterien und Moralitäten wieder zu

regen anfing, erwachte zuerst bey den Italiänern das Bestreben, wie in andern Künsten und Gattungen der Poesie, so auch auf dem Theater die Alten nachzuahmen. Als das erste regelmäßige Trauerspiel wird gewöhnlich die Sophonisbe des Trisino aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts genannt. Ich kann mich nicht rühmen, diese litterarische Merkwürdigkeit gelesen zu haben, doch kenne ich den Verfasser sonst als einen geistlosen Pedanten; und da selbst die Gelehrten, welche am meisten auf Nachahmung der Alten dringen, sie für ein todtes Werk des Fleißes ohne dichterischen Geist erklären, so dürfen wir es wohl ohne nähere Untersuchung bey diesem Urtheile bewenden lassen. Merkwürdig ist, bey der ängstlichen Beybehaltung der alten Formen bis auf den Chor, der Uebergang aus dem Gebiet der Mythologie in das der römischen Geschichte.

Epoche machen die Schäferspiele des Tasso und Guarini, die nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts fallen, und in denen die Darstellung zwar größtentheils nicht tragisch, aber doch edel, ja idealisch ist. Auch sind sie mit hinreißend schönen

Chören ausgestattet, die nur freylich wie lyrische Stimmen in der Luft schweben, die nicht persönlich erscheinen, noch weniger als beständige Zeugen der Handlung nach wahrscheinlichen Bestimmungen herbeygeführt sind. Für das Theater waren diese Compositionen allerdings bestimmt: sie sind mit festlicher Pracht und, wir dürfen vermuthen, in edlem Kunstgeschmack zu Ferrara und Turin aufgeführt worden. Allein dieß giebt uns eben einen Begriff von der damaligen Kindheit des Theaters: wiewohl Verwickelung und Auflösung im Ganzen ist, so steht die Darstellung doch in den einzelnen Szenen still, und läßt auf Zuschauer schließen, die an theatralische Ergötzungen wenig gewöhnt, folglich genügsam waren, und die ruhige Entfaltung schöner Poesie ohne dramatischen Fortschritt mit Geduld abwarteten. Der Pastor fido insbesondre ist eine unnachahmliche Hervorbringung: originell und doch classisch; romantisch durch den Geist der dargestellten Liebe; in den Formen mit dem großen einfachen Gepräge des classischen Alterthums bezeichnet; neben den süßen Tändeleyen der Poesie voll von hoher keuscher Schönheit des Gefühls. Keinem Dichter

ist es wohl so gelungen, die moderne und antike Eigenthümlichkeit zu verschmelzen. Für das Wesen der alten Tragödie zeigt er einen tiefen Sinn, denn die Idee des Schicksals beseelt die Grundanlage seines Stückes, und die Hauptcharakter kann man idealisch nennen; er hat zwar auch Caricaturen eingemischt, und die Composition deswegen Tragikomödie genannt: allein sie sind es nur durch ihre Gesinnungen, nicht durch den Unadel der äußern Sitten, gerade wie die alte Tragödie selbst den untergeordneten Personen, Sklaven oder Boten, ihren Antheil an der allgemeinen Würde leiht.

Unendlich wichtig ist diese Erscheinung in der Geschichte der Poesie überhaupt; für die dramatische ist sie ohne Folge geblieben, und mußte es gewissermaßen.

Ich komme auf das eigentliche Trauerspiel der Italiäner zurück. Nach der Sophonisbe und einigen gleichzeitigen Stücken, die Calsabigi das erste tragische Kinderlallen Italiens nennt, werden eine Menge aus dem sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert angeführt, doch ist nichts darunter, was einen bedeutenden Ruf erworben, oder

wenigstens behauptet hätte. Wiewohl diese Schriftsteller alle vermeyntlich nach den Regeln des Aristoteles arbeiteten, entwirft Calsabigi, ein ganz dem französischen System zugethaner Kritiker, folgendes Bild von ihren tragischen Misgeburten: "Verkehrte, verwickelte, unwahrscheinliche Plane, „übelverstandene szenische Anordnung, unnütze Per„sonen, doppelte Handlung, unpassende Charakter, „riesenhafte oder kindische Gedanken, schwache Verse, „geschraubte Phrasen, keine harmonische noch na„türliche Poesie; alles dieß aufgestutzt mit übel an„gebrachten Beschreibungen und Gleichnissen, oder „müßigen Erörterungen aus der Philosophie und „Politik; dazwischen eingeflochten seelenlose Lieb„schaften, abgedroschne Zärtlichkeiten, die in jeder „Szene vorkommen; von tragischer Kraft, von „dem Zusammenstoß der Leidenschaften, von er„greifenden theatralischen Katastrophen nicht die „geringste Spur." Wir können uns hier nicht damit aufhalten, die ganze Polterkammer verlegener Litteratur aufzuräumen, wir kommen daher sogleich auf die Merope des Maffei, welche zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts erschien. In Italien

hat sie sogleich großes Aufsehen erregt, auswärts besonders durch Voltaire's Wetteifer damit einen ungemeinen Ruf erlangt. Die Absicht beyder war, ein verlohrenes und von den Alten gerühmtes Stück des Euripides nach der Angabe des Inhalts beym Hygin gewissermaßen wieder herzustellen. Voltaire hat die Merope des Maffei, scheinbar lobend, als Nebenbuhler bekrittelt; ein ausführliches eben so unpartheyisches als einsichtsvolles Urtheil darüber fällt Lessing in seiner Dramaturgie. Er erklärt es bey bey allem Verdienst eines reinen und einfachen Geschmackes mehr für die Arbeit eines gelehrten Antiquars als eines für die dramatische Kunst gebohrnen und darin geübten Geistes. Dem zufolge können wir auf den vorhergehenden Zustand schließen, wo ein solches Werk so großes Aufsehen machen konnte.

Seitdem sind M e t a s t a s i o und A l f i e r i aufgetreten, jener vor der Mitte, dieser im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts. Ich rechne die musikalischen Schauspiele des ersten hieher, weil sie durchaus eine ernste pathetische Wirkung bezwecken, weil sie auf idealische Darstellung Anspruch machen, und in der äußern Form zum Theil dasjenige darin

beobachtet ist, was man zur Regelmäßigkeit eines Trauerspiels rechnete. Beyde Dichter, wiewohl in ihrem Streben einander entgegengesetzt, haben dennoch einen gemeinschaftlichen Einfluß verspürt, nämlich den des französischen Theaters. Sie haben zwar beyde sich dagegen erklärt, als zu dieser Schule gehörig angesehen zu werden; sie haben versichert, sie hätten geflissentlich die französischen Musterwerke nicht gelesen, um ihrer eignen Originalität nicht zu schaden. Dieß ist schon eine Vorsicht von übler Vorbedeutung: wer seiner innern Selbstständigkeit vollkommen sicher ist, kann unbedenklich die Werke seiner Vorgänger studiren, er wird für die Kunst daraus lernen, und dennoch seinen Hervorbringungen ein eigenthümliches Gepräge aufdrücken. Allein ich kann diesen Dichtern nicht helfen: ist es wirklich wahr, daß sie die französischen Trauerspiele gar nicht, oder erst nach Vollendung ihrer Arbeiten gelesen, so muß ein unmerklicher Einfluß in der Atmosphäre verbreitet gewesen seyn, der ohne ihr Wissen sie bestimmt hat. Dieß ist sehr begreiflich aus dem großen Ansehen, worin seit Ludwig dem vierzehnten das französische Trauerspiel

bey der gelehrten sowohl als der großen Welt in ganz Europa gestanden; aus der Ummodelung vieler auswärtigen Theater nach französischem Zuschnitt; aus der auf negative Correktheit dringenden Kritik, welche von Frankreich aus den Ton in der Litteratur angab. Die Verwandtschaft ist bey beyden unläugbar, auffallender aber beym Alfieri, wegen der Einmischung des musikalischen Elements beym Metastasio. Ich finde sie in der gänzlichen Abwesenheit des romantischen Geistes, in einer gewissen fantasielosen Nüchternheit der Composition, in der nicht recht mythologischen Behandlung der mythologischen, und der nicht recht historischen Behandlung der historischen Stoffe, endlich in der bezweckten tragischen Reinheit, welche in Einförmigkeit ausartet. Die Einheiten des Ortes und der Zeit hat Alfieri durchgängig beobachtet; Metastasio nur die letzte, weil man von dem Operndichter Veränderung der Szene sogar foderte. Alfieri hingegen läßt die Augen meistens ganz leer ausgehen. In seinen Planen hat er auf die antike Einfachheit hingestrebt, Metastasio hat in der reichen Verwickelung der seinigen spanische Muster vor sich gehabt, besonders aus dem

Calderon viel entlehnt *). Doch ist jenem die harmonische Idealität der Alten eben so fremd geblieben, als diesem der aus scheinbar widersprechenden unauflöslichen Mischungen hervorgehende Reiz der romantischen Dichter.

Schon vor dem Metastasio hatte Apostolo Zeno die Oper, wie man es nennt, gereinigt, was aber im Sinne der neueren Kritiker oft bedeuten will, ausgeleert. Er bildete sie nach dem Trauerspiel, und zwar nach dem französischen, und seine allzugründliche oder wenn man will schwerfällige Annäherung an dieses Muster ist eben Schuld daran, daß er für die musikalische Entwickelung zu wenig Spielraum übrig ließ, weswegen seine Stücke auch durch seinen gewandteren Nachfolger sogleich von der Opernbühne verdrängt worden sind. Es ist überhaupt eine falsche Richtung in der Kunst, in einer Gattung das mit Nachtheil leisten zu wollen, was eine andre vollkommner leistet, und darüber ei-

*) Dieß behauptet ausdrücklich der gelehrte Spanier Arteaga in seinem italiänischen Werke über die Geschichte der Oper.

genthümliche Vorzüge aufzuopfern. Dieß rührt von einem todten Begriffe der Regelmäßigkeit her, den man einmal für allemal aufgestellt hat, statt den Geist und die verschiednen Gesetze jeder Gattung anzuerkennen.

Metastasio verdunkelte den Zeno, weil er bey einem ähnlichen Streben doch biegsamer einlenkte, um sich den Bedürfnissen des Musikers zu fügen. Die Vorzüge, wodurch er bey den heutigen Italiänern classisch und gewissermaßen das für sie geworden, was Racine den Franzosen ist, sind: die vollkommenste Reinigkeit, Klarheit, Zierlichkeit und Anmuth der Sprache überhaupt, und insbesondre der sanfteste Wohllaut und die größte Lieblichkeit in den Liedern. Vielleicht hat nie ein Dichter größere Fertigkeit gehabt, als er, in der Kunst, die wesentlichen Züge einer pathetischen Situation in der Kürze zusammenzufassen; seine Lieder, womit die Personen abgehen, sind fast immer der gediegenste musikalische Auszug einer Gemüthsstimmung, der sich geben läßt. Aber freylich muß man gestehen, er schildert die Leidenschaft nur nach ganz allgemeinen Bestimmungen: sein Pathos ist geläu-

tert sowohl von allem charakteristischen als contemplativen Gehalt, und so hat die poetische Darstellung nicht schwer daran zu tragen, und kann unermüdlich mit leichter Bewegung forteilen, um alsdann dem Musiker die Sorge einer reicheren Entfaltung zu überlassen. Metastasio ist durchgehends musikalisch; aber, um bey dem Gleichnisse zu bleiben, er besitzt von der poetischen Musik nur den Theil der Melodie, ohne harmonischen Umfang, und ohne die geheimnißvollen Wirkungen des Contrapunktes. Oder um es noch anders auszudrücken: er ist musikalisch, aber ganz und gar nicht pittoresk. Seine Melodieen sind leicht und gefällig, allein sie wiederhohlen sich mit weniger Abwechselung; wenn man einige seiner Stücke gelesen hat, so kennt man sie alle, und die Composition im ganzen ist immer ohne Bedeutung. Seine Helden sind galant wie die des Corneille, seine Heldinnen zärtlich wie die des Racine; dieß haben manche, ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse der Oper, zu scharf gerügt. Mir scheint dabey bloß die Wahl solcher Stoffe tadelnswerth, deren strenger Ernst sich nicht ohne einen auffallenden Misstand mit solchen Tändeleyen

vermengen ließ. Hätte Metastasio sich nur nicht an großen historischen Namen vergriffen, hätte er seine Gegenstände häufiger aus der Mythologie oder aus noch fantastischeren Dichtungen entlehnt, hätte er immer so glücklich gewählt wie in seinem Achilles auf Scyros, wo das Heroische der Natur der Sache nach mit dem Idyllischen verwebt ist, so möchte ihm immer die allgemeine Verliebtheit in der von ihm geschilderten Welt hingehen. Dann würde man ihm, wenn man sich anders selbst darüber versteht, was man von einer Oper erwarten und fodern darf, die Vergünstigung zu noch weit gewagteren Gaukeleyen der Fantasie gern einräumen. Durch die tragischen Ansprüche hat er seinen Handel verdorben: seine Kräfte waren ihnen nicht gewachsen, und die beabsichtete verführerische Schmeicheley war mit erschütterndem Nachdruck nicht vereinbar. Ich habe einen berühmten italiänischen Dichter behaupten hören, seine Landsleute würden vom Metastasio zu Thränen gerührt. Ein solches nationales Zeugniß läßt sich nicht wohl anders abweisen, als indem man es auf die Nation selbst als Symptom ihrer sittlichen Verfassung zurückwendet.

Mir scheint es unläugbar, daß eine gewisse schmelzende Weichlichkeit in den Gefühlen und ihrem Ausdruck den Metastasio zum Lieblinge seiner Zeitgenossen gemacht hat. Er hat Zeilen, welche durch Würde und kräftige Gedrängtheit der Tragödie vollkommen angemessen sind, und dennoch spürt man ich weiß nicht was darin, wodurch sie für die biegsame Kehle eines Sopransängers bestimmt scheinen.

Zu dem erstaunlichen Glück, das Metastasio in ganz Europa und besonders an den Höfen gemacht, hat es ferner beygetragen, daß er ein Hofdichter war, nicht bloß vermöge seines Amtes, sondern durch die Manier, worin er dichtete, gerade wie die Trauerspieldichter aus dem Zeitalter Ludwigs des vierzehnten. Glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe; prosaische Gesinnungen und Gedanken, mit einer gewählten poetischen Sprache ausgestattet; eine höfliche Schonung in allem, in der Behandlung der Leidenschaften wie des Unglücks und der Verbrechen; Beobachtung der Schicklichkeiten und scheinbare Sittsamkeit, denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, aber nicht

genannt, und es ist immer nur vom Herzen die Rede: alle diese Eigenschaften mußten diese tragischen Miniaturen der feineren Welt empfehlen. Der Pomp edelmüthiger Gesinnungen ist nicht gespart, daneben sind aber frevelhafte Streiche in ziemlich leichtsinnigen Verknüpfungen angebracht. Es ist nichts seltnes, daß eine beleidigte Geliebte ihren verschmähten Liebhaber abschickt, um den treulosen hinterrücks zu erstechen. Fast in allen Stücken geht ein tückischer Bösewicht herum, der Verrätherenen spielt, für den aber schon irgend eine königliche Großmuth, die am Ende alles ausgleicht, im voraus bestellt ist. Diese Leichtigkeit, womit niedrige Falschheit zu Gnaden angenommen wird, als wäre es nur eine liebenswürdige Schwäche, wäre recht sehr anstößig zu nennen, wenn es überhaupt mit der Spiegelfechterey tragischer Ereignisse rechter Ernst würde. Allein die Giftbecher werden immer zur gehörigen Zeit von den Lippen weggestoßen; die Dolche entfallen den Händen, oder werden ihnen entrungen, ehe sie den tödlichen Streich vollführen, höchstens ritzen sie wie Nadeln; aus einem Kerker oder mitten unter

den drohendsten Gefahren bietet ein unterirdischer Ausgang unerwartet das Mittel zur Flucht dar. Die Scheu vor dem Lächerlichen, dieses Gewissen aller Dichter, die für die schöne Welt schreiben, ist sehr sichtbar in der Vermeidung aller nicht schon hergebrachten Kühnheiten, in der Enthaltung vom Uebernatürlichen, weil solch ein Publicum selbst zu der bunten Schaubühne der Oper keinen Wunderglauben mitbringt. Doch hat diese Scheu den Metastasio nicht immer sicher geleitet: ausser einem übermäßigen Gebrauch des Beyseite, der oft sehr ins Lustige fällt, sind besonders die untergeordneten Liebschaften recht wie zur Parodie eingerichtet. Hier verräth sich der Abbate, der die verschiedenen Abstufungen des Cicisbeats, dessen Leiden und dessen Glückseligkeit aus dem Grunde kennt. Dem begünstigten Liebhaber steht meistens der überlästige gegenüber, der sich ohne Erwiederung aufdrängt, unter den Cicisbeen der soffione; jener liebt in aller Stille, und findet oft bis zu Ende des Stücks keine Gelegenheit, sein Wörtchen Liebeserklärung anzubringen: man könnte ihn den patito nennen. Und nicht bloß den männlichen Rollen, sondern auch

den weiblichen ist diese rastlose Liebesjagd aufgegeben, damit sich alles desto bunter kreuzen möge.

Nur wenige Opern des Metastasio haben sich auf der Bühne erhalten, weil der veränderte Geschmack in der Musik eine andre Einrichtung des Textes fodert. Metastasio hat selten Chöre, und fast nie andre Arien als für eine einzelne Stimme: diese beschließen einförmig die Szenen, und der Sänger ermangelt niemals damit abzugehen. Es ist, als ob er, stolz darauf, diesen höchsten Trumpf seiner Empfindung ausgespielt zu haben, die Zuschauer ihrem Erstaunen überließe, wenn sich das Gezwitscher der Leidenschaften in den Recitativen nun in der Arie bis zu einigen volleren Nachtigalltönen erhoben hat. Man verlangt jetzt in der Oper häufiger Duo's und Trio's, und lärmende Finale. In der That dürfte es die schwerste Aufgabe für den Operndichter seyn, die verworrenen Stimmen streitender Leidenschaften sich zu einer gemeinschaftlichen Harmonie begegnen zu lassen, ohne ihr Wesen aufzuheben: eine Aufgabe, die aber meistens sowohl von dem Dichter als dem Musiker nur sehr willkührlich gelöst wird.

Alfieri, ein kühn und stolz gesinnter Mann, verschmähte durch solche Bestechungen, wie Metastasio sie aufgeboten hatte, zu gefallen: er war höchst entrüstet über die schlaffe Versunkenheit seines Volkes, über die Ausartung seiner Zeitgenossen überhaupt. Diese Entrüstung feuerte ihn zur Aufstellung männlicher Seelenstärke, stoischer Grundsätze und freyer Gesinnungen, auf der andern Seite zur Schilderung der Greuel des Despotismus an. Seine Begeisterung war weit mehr politisch und moralisch als poetisch, und man muß seine Trauerspiele mehr wie Handlungen des Mannes als wie Werke des Dichters loben. Bey der großen Abneigung, die er davor hatte, denselben Weg als Metastasio einzuschlagen, gerieth er natürlich auf das entgegengesetzte Aeußerste: ich möchte ihn einen umgekehrten Metastasio nennen. Ist die Muse des letzten eine liebeschmachtende Nymphe, so ist Alfieri's Muse eine mann-weibliche Amazone. Er gab ihr eine spartanische Erziehung, er wollte der Cato des Theaters werden; aber er vergaß, daß der tragische Dichter wohl ein Stoiker, aber die tragische Darstellung selbst nicht stoisch seyn darf, wenn sie

anders rühren und erschüttern soll. Seine Sprache ist so bildlos, als ob die redenden Personen durchaus von aller Fantasie entblößt wären; sie ist abgebrochen und herbe: er wollte sie von neuem stählen, und sie verlohr dadurch nur ihren Glanz und wurde spröde und unbiegsam. Er ist nicht nur nicht musikalisch, sondern gerade zu antimusikalisch, er zerreißt das Gefühl durch die härtesten Mislaute ohne alle Milderung oder Auflösung. Die Tragödie soll durch eine erhebende Gesinnung unser Gemüth gewissermaßen von der sinnlichen Gewalt des Lebens entfesseln, aber um dieß wirklich zu leisten, darf sie diese gefährliche Gabe des Himmels nicht von ihrem Reiz entkleiden: sie muß uns vielmehr die höchste Herrlichkeit unsers von Abgründen umringten Daseyns zeigen. Wenn man Alfieri's Trauerspiele liest, so kommt einem die Welt überhaupt düster und widerwärtig vor. Eine Darstellung, worin das Gewöhnliche im menschlichen Lebenslauf trübselig, die außerordentlichen Katastrophen aber entsetzlich erscheinen, gleicht einem Klima, wo mit den nie aufgeheiterten Nebeln eines nordischen Winters die entflammten Ungewitter der heißen

Zone vereinigt wären. Charakteristische Tiefe und Feinheit muß man beym Alfieri eben so wenig erwarten als beym Metastasio; es ist nur eine entgegengesetzte Einseitigkeit in Auffassung der menschlichen Natur. Seine Menschen sind eben so nach nackten allgemeinen Begriffen entworfen, und er mahlt häufig schwarz und weiß grell neben einander. Die Bösewichter tragen meistens bey ihm ihre rohe Abscheulichkeit auf der Außenseite: dieß möchte hingehen, wiewohl ein solches Bild schwerlich dazu dienen wird, sie in der Wirklichkeit zu erkennen; allein seine tugendhaften Personen sind nicht liebenswürdig, und das ist ein weit schlimmeres Unglück. Der einschmeichelnden Grazien, ja auch alles untergeordneten Reizes und Schmuckes entäußerte er sich geflissentlich, (wenn sie diesem kaustischen Geiste nicht schon von Natur genugsam versagt waren) seinem ernsteren sittlichen Zwecke zu Gunsten, wie er meynte, ohne zu bedenken, daß der Dichter eben kein andres Mittel hat, die Gemüther der Menschen zu lenken, als die Bezauberungen seiner Kunst.

Von der Tragödie der Griechen, die Alfieri erst am Ende seiner Laufbahn entdeckte, ist er durch eine ungeheure Kluft getrennt; und in der Gattung des französischen Trauerspiels kann ich seine Stücke nicht als einen Fortschritt betrachten. Ihr Bau ist einfacher, der Dialog im einzelnen weniger conventionell; die Abschaffung der Vertrauten hat man ihm besonders als überwundene Schwierigkeit und Verbesserung des französischen Systems hoch angerechnet: er konnte die Kammerherren und Hofdamen eben so wenig in der Dichtung als in der Wirklichkeit leiden. Dagegen halten seine Stücke mit den besseren französischen an gefälliger und glänzender Beredsamkeit keine Vergleichung aus; auch sind sie weit kunstloser in der Verknüpfung, den Abstufungen, Vorbereitungen und Uebergängen. Man vergleiche zum Beyspiel den Britannicus des Racine mit der Octavia des Alfieri. Beyde berufen sich auf den Tacitus als ihre Quelle; welcher von ihnen hat nun diesen tiefen Menschenkenner besser verstanden? Racine beweist sich hier als einen Mann, der den Hof auch von seiner verderbten Seite vollkommen kannte, und das alte Rom unter den Kaisern in

diesem Spiegel der Beobachtung sah. Wenn hingegen Alfieri nicht ausdrücklich versicherte, seine Octavia sey eine Tochter des Tacitus, so sollte man vielmehr glauben, sie sey auf die des angeblichen Seneca gebaut. Mit solchen Farben werden die Tyrannen in den Redeübungen der Schulen gemahlt. Ist dieser immerfort polternde und tobende Nero jener, der von der Natur dazu gebildet zu seyn schien, wie Tacitus sagt, seinen Haß unter Liebkosungen zu verbergen? jener feige, anfangs aus Feigheit, nachher mit ausschweifendem Gelüst grausame, und bis auf den letzten Augenblick seines Lebens fantastisch eitle Weichling?

Eben so wenig, wie hier den Tacitus, hat Alfieri in der Verschwörung der Pazzi den Macchiavell ergründend in eine dichterische Darstellung übersetzt. In diesen und andern Stücken aus der neuern Geschichte, dem Philipp, dem Don Garcia hat er den Geist und Ton der neueren Zeiten ja seines eignen Volkes durchaus nicht zu treffen gewußt: seine Begriffe vom tragischen Styl widersetzten sich allem örtlich bestimmten Kostum. Auf der andern Seite ist es merkwürdig,

wie die aus den tragischen Cyklen der Griechen entlehnten Gegenstände, z. B. die Orestie, ihre heroische Pracht einbüßen, und ihm unter den Händen häuslich und beynahe bürgerlich modern werden. Am besten hat er noch das öffentliche Leben der römischen Republik gefaßt: es ist ein großer Vorzug der Virginia, daß die Handlung auf dem Forum, und zum Theil vor den Augen des Volkes vorgeht. Sonst ist bey der beobachteten Einheit des Ortes der von ihm gewählte Schauplatz meistens so unscheinbar und unbestimmt, daß man glauben sollte, es wäre ein abgelegener Winkel, wohin eben niemand kommt, als einige in verdrießliche Händel verwickelte Personen. Daß er seinen Königen und Helden der Einfachheit zu Gefallen ihre äußre Umgebung ganz und gar abstreift, macht einen Eindruck, als ob die Welt um sie her wirklich entvölkert wäre. Diese Einsamkeit der Bühne ist sehr auffallend im Saul, hinter dem Rücken zweyer Heere und im Augenblick einer entscheidenden Schlacht, da sich sonst dieses Stück durch einen etwas morgenländischen Anstrich und lyrischen Schwung in der Geistesverwirrung Sauls vortheil-

haft auszeichnet. Die Myrrha ist ein allzugewagter Versuch, einen für die Sinne und für das Gefühl gleich empörenden Stoff mit Schicklichkeit zu behandeln. Der Spanier Arteaga hat über dieses Trauerspiel und über den Philipp scharfe aber gründliche Kritiken geschrieben.

Was seit Alfieri etwa noch zu bemerken, verspare ich auf die Uebersicht von dem jetzigen Zustande des italiänischen Theaters und kehre in der Zeitordnung zurück, um einen kurzen Abriß der Geschichte des Lustspiels darzulegen.

Die Italiäner gingen in dieser Gattung anfangs von einer nicht genugsam auf den Unterschied der Zeiten und Sitten Rücksicht nehmenden Nachahmung der Alten aus, wie man denn auch auf den ältesten Theatern den Plautus und Terenz übersetzt aufführte; sie geriethen aber bald in die seltsamsten Ausschweifungen. Man hat Lustspiele vom Ariost und Macchiavell, von jenem in reimlosen versi sdruccioli, von diesem bis auf eines in Prosa. Solche Männer können nichts hervorbringen, worin sich ihr Verstand ganz verläugnete. Aber Ariost hielt sich im Zuschnitt der Stücke zu nahe an die

Erfindungen der Alten, und brachte daher keine lebendigen Sittengemählde hervor. Beym Macchiavell ist dieß nur in seiner Clizia, einer Nachahmung des Plautus, der Fall; die Mandragola und ein andres Lustspiel ohne Nahmen sind florentinisch genug, nur leider auf eine wenig erbauliche Art. Ein einfältiger betrogener Ehemann, ein heuchlerischer vermittelnder Mönch spielen die Hauptrollen. Erfindungen, wie in den spaßhaften lüsternen Erzählungen des Boccaz, sind keck und derb, ich will nicht sagen, dramatisirt, denn in Absicht auf theatralische Wirkung sind sie ziemlich kunstlos, sondern dialogisirt. Als Mimen, das heißt als Auffassung der Sprache des gemeinen Lebens mit allen Idiotismen, mögen sich diese Arbeiten sehr empfehlen. Darin sind sie vorzüglich den lateinischen Lustspieldichtern ähnlich, daß sie es an Anstößigkeiten nicht fehlen lassen. Dieß war der allgemeine Ton. Auch die Lustspiele des Pietro Aretino sollen nur durch ihre Unverschämtheit merkwürdig seyn. Es ist als ob diese Schriftsteller, da sie den Geist einer züchtigeren Liebe mit dem Wesen des Lustspiels für unverträglich hielten, noch recht die Hefen von

den sinnlichen Liebschaften des griechischen Lustspiels ausgeschöpft hätten.

Früher als alle diese, zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts findet sich ein einzelner verlohrner Versuch, eine ernsthafte Novelle dramatisch zu bearbeiten, als Mittelgattung zwischen dem Lust- und Trauerspiel, und mit dichterischem Schmuck ausgestattet: die Virginia des Accolti. Ich habe nicht Gelegenheit gehabt, sie zu lesen, allein der ungünstige Bericht eines Litterators giebt mir eine vortheilhafte Vorstellung davon *). Nach der Beschreibung muß es den

---

*) Bouterweks Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Erster Band S. 334 u. folg. Hrn. Bouterwek ist hiebey das lustige Unglück begegnet, zu sagen: "ein Dichter, der sich auf dramatisches Interesse versteht, „möchte wohl schwerlich versucht haben, aus dieser Ge„schichte ein ordentliches Lustspiel zu machen;" ohne zu wissen oder sich zu erinnern, daß die von ihm erzählte Geschichte genau mit allen Umständen den Inhalt von Shakspeare's Ende gut alles gut ausmacht. Daß Accolti sich bey ihrer Behandlung nicht um die Einheiten der Zeit und des Ortes kümmerte (noch in der That kümmern konnte), nennt Hr. Bouterwek die Guckkasten-Ma-

ältern Stücken der noch nicht ausgebildeten spanischen Bühne ähnlich seyn, mit denen es auch den Gebrauch der Stanzen zum Sylbenmaaße gemein hat. In Italien sind von jeher die Versuche zu einem romantischen Drama ohne Wirkung verschollen, wie in Spanien umgekehrt alle Bemühungen, das Theater nach den Regeln der Alten und späterhin der Franzosen zu modeln, durch den entschiednen Nationalgeschmack zurückgedrängt wurden.

Vom Tasso hat man ein Lustspiel, gli intrichi d'amore, das eher ein weitläuftiger Roman in Gesprächsform heißen könnte. Es sind so viele und so abentheuerliche Begebenheiten in den engen Raum von fünf Aufzügen zusammengedrängt, daß nun jede Thatsache nackt neben der andern steht, ohne im mindesten menschlich erklärt zu seyn, was dem Ganzen eine unerträgliche Härte giebt. Verbrecherische Anschläge werden mit Gleichgültigkeit geschildert, und das Belustigende soll darin bestehen,

---

nier. Wie wird es in dieser Geschichte der Poesie dem armen Shakspeare ergehen!

daß irgend ein Zufall ihrem Erfolge zuvorkommt. Man erkennt hier gar nicht jenen Tasso wieder, dessen zartes Gefühl für Liebe, Ritterthum und Ehre sich im befreyten Jerusalem so liebenswürdig ausspricht, weswegen auch bezweifelt worden ist, ob dieß Werk wirklich von ihm herrührt. Der Reichthum an Erfindung, wenn man die rohe Häufung von Begebenheiten so nennen kann, ist so groß, daß die Anstrengung, die vielfach sich durchkreuzenden Faden auseinander zu halten, höchst peinlich wird.

Eine Menge ungefähr in diesem Zeitraume geschriebene italiänische Lustspiele sind eben so verflochten, nur mit noch weniger Ordnung und Zusammenhang, und hauptsächlich scheint darauf gerechnet zu seyn, durch Unanständigkeiten zu ergötzen. Ein Schmarotzer und eine Vermittlerin unerlaubter Liebeshändel sind in allen stehende Charakter. Unter den Lustspieldichtern dieser Classe verdient Giambatista Porta ausgezeichnet zu werden. Seine Anlagen sind zwar wie die der Uebrigen Nachahmungen des Plautus und Terenz oder dramatisirte Novellen, aber in seinen mit Vor-

liebe angebrachten und ausgeführten Liebesgesprächen athmet ein zärtliches Gefühl, das sich mitten unter der hergebrachten Rohheit des ältern italiänischen Lustspiels und dem oft widerstrebenden Stoffe Luft macht.

Im siebzehnten Jahrhundert, da das spanische Theater schon im vollen Glanze blühte, scheinen die Italiäner häufig daher entlehnt zu haben, schwerlich ohne Misverstand und Entstellung. Die Verwahrlosung der regelmäßigen Bühne nahm um so mehr überhand, als einerseits die Leidenschaft für die Oper alles verschlang, andrerseits der Geschmack des Volkes sich immer für die improvisirte Posse mit stehenden Masken erklärte. Die letztern sind zwar an sich nicht zu verwerfen: es sind gleichsam eben so viele Centralpuncte des National-Charakters, in der komischen Darstellung an Aeußerlichkeiten der Sprechart, Tracht u. s. w. festgehalten. Ihre Wiederkehr schließt die größte Mannichfaltigkeit in der Anlage der Stücke nicht aus, gerade wie im Schachspiel bey der geringen Anzahl von Steinen, eben dadurch, daß jeder seinen bestimmten Gang hat, eine unerschöpfliche Anzahl von Ver-

wickelungen möglich wird. Allein das Spielen aus dem Stegreif kann allerdings leicht in pöbelhafte Plattheit ausarten; dieß mag auch in Italien der Fall gewesen seyn, ungeachtet die Italiäner viel lustige Laune, fantastischen Witz und wahre Anmuth im possenhaften Gebehrdenspiel besitzen.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erschien als Reiniger des Lustspiels Goldoni, und fand so viel Beyfall, daß er sich fast ausschließend in Besitz der komischen Bühne setzte. An theatralischer Einsicht fehlt es ihm gewiß nicht, nur, wie sich's ausgewiesen, an Gehalt, an Tiefe der Charakteristik, und an Neuheit und Reichthum der Erfindung, um sich auf die Dauer zu behaupten. Seine Sittengemählde sind wahr, aber zu wenig aus dem Gebiete der Alltäglichkeit hinausgespielt; er hat das Leben von der Oberfläche abgeschöpft; und da wenig Fortrückung in seinen Dramen ist, und alles sich immer auf demselben Punkte herumdreht, so vermehrt dieß noch den Eindruck von Leerheit und Langerweile als dem herrschenden geselligen Zustande. Die Masken hätte er gern gänzlich abgeschafft, wofür er doch schwerlich einen Ersatz aus seinen Mitteln anbieten

konnte; er brachte nur einige derselben, als Arlequin, Brighella und Pantalon an, mäßigte ihre Bedeutung, und schränkte ihren Antheil ein. Uebrigens verfiel er wieder in eine große Einförmigkeit der Charakter, die er zum Theil durch Wiederhohlung der Namen eingesteht: z. B. seine Beatrice und Rosaura sind immer das muntere und das gefühlvolle Mädchen, auf andere Unterscheidungen läßt er sich nicht ein.

Der unmäßige Beyfall, den Goldoni fand und die Unterdrückung, welche die Maskenkomödie dadurch erlitt, zu deren Behuf die damalige Truppe Sacchi in Venedig vortreffliche Talente besaß, veranlaßte Gozzi's Schauspiele. Es sind dramatisirte Feenmährchen, in denen er aber neben dem wunderbaren versifizirten und ernsthaften Theile die sämmtlichen Masken anbrachte, und ihnen die freyeste Entwickelung ließ. Es sind Stücke auf den Effekt, wenn es je dergleichen gegeben hat, von kecker Anlage, noch mehr fantastisch als romantisch, wiewohl er zuerst unter den italiänischen Lustspieldichtern Gefühl für Ehre und Liebe zeigt. Die Ausführung ist keineswegs sorgfältig und künstle-

risch ausgebildet, sondern nach Art einer Skizze hingeworfen. Er ist bey aller grillenhaften Kühnheit sehr volksmäßig, die hauptsächlichen Motive werden bis zur unzweydeutigsten Begreiflichkeit eingeschärft, alle Striche der Darstellung sind derb und handfest: er sagt, er wisse wohl, daß seine Landsleute die robusten Situationen lieben. Nachdem sich seine Einbildungskraft in den morgenländischen Mährchen einigermaßen müde geschwärmt hatte, machte er sich an die Bearbeitung spanischer Schauspiele, besonders von Calderon, und hier finde ich ihn weit weniger zu loben. Die aetherische und in Morgenroth getauchte Poesie des Spaniers wird von ihm durchgängig vergröbert und greller gefärbt; das Gewicht seiner Masken zieht das luftige Gewebe zum Boden herunter, da im Spanischen die scherzhafte Einmischung des gracioso weit feiner ist. Dem abentheuerlichen Wunderbaren der Feenmährchen diente die eben so stark aufgetragene Wunderlichkeit der Maskenrollen vortrefflich zum Gegensatz. Die Willkühr der Darstellung ging in dem ernsthaften Theile wie im beygesellten Scherz gleich weit über die natürliche Wahrheit hinaus.

Gozzi hatte hieran fast zufällig einen Fund gethan, dessen tiefere Bedeutung er vielleicht selbst nicht einsah: seine prosaischen meistens aus dem Stegreif spielenden Masken bildeten ganz von selbst die Ironie des poetischen Theils. Was ich unter Ironie verstehe, werde ich zur Rechtfertigung des dem Tragischen beygemischten Komischen im romantischen Drama des Shakspeare und Calderon näher entwickeln. Hier nur so viel, daß es ein in die Darstellung selbst hineingelegtes mehr oder weniger leise angedeutetes Eingeständniß ihrer übertreibenden Einseitigkeit in dem Antheil der Fantasie und Empfindung ist, wodurch also das Gleichgewicht wieder hergestellt wird. Die Italiäner haben dieß ebenfalls nicht eingesehen, und Gozzi hat keine Nachfolger gefunden, welche seine rohe Anlage weiter ausgebildet hätten. Statt wie er, nur in feineren Mischungen, den Reiz wunderbarer Poesie und aufheiternden Scherzes zu verbinden, den Gozzi, ungeachtet des großen Abstandes, mit den ausländischen Meistern im romantischen Drama zu vergleichen, und aus der unbewußt eingetretnen Verwandtschaft in Geist und Anlage auf ein gemeinschaftliches in der Natur

gegründetes Princip zu schließen, haben sie sich damit begnügt, Gozzi's Stücke als wilde Ausgeburten einer ausschweifenden Einbildung von der Bühne zu verbannen. Das Lustspiel mit Masken wird von den vermeyntlich gebildeten Ständen, als ob sie etwas klügeres hätten, verachtet, und in den Theatern bey Sonntags-Vorstellungen und in den Puppenspielen dem Pöbel überlassen. Wiewohl nun diese Verachtung nachtheilig auf die Masken zurückwirkt, indem keine Schauspieler von Talent sich ihnen widmen, so daß es bald gänzlich an Beyspielen fehlen wird, wie geistreich und witzig sie ehedem ausgefüllt worden sind, so ist diese Gattung dennoch die einzige, wo man in Italien originelle und wirklich theatralische Unterhaltung findet *).

Im Trauerspiel ahmen sie meistens den Alfieri nach, der ihnen, wiewohl es allgemeiner Ton ist, ihn zu bewundern, doch schon zu stark und männlich dünkt, um ihn auf der Bühne ertragen zu können.

---

*) Noch vor wenigen Jahren sah ich in Mailand einen vortrefflichen Truffaldin oder Harlekin, und hier und da auf Winkeltheatern, ja von Marionetten, die althergebrachten Späße ergötzlich ausgeführt.

Sie haben einzelne Stücke von Verdienst geliefert, aber die Grundsätze der tragischen Kunst, welche Alfieri befolgte, sind durchaus falsch, und vollends in der lärmenden herzlosen Declamation ihrer Schauspieler stellt sich diese mit Catonischer Strenge von allem Reiz der Gruppirung, der musikalischen Harmonie und der zarteren Rührungen entkleidete tragische Poesie mit der tödtendsten Einförmigkeit dar *).

---

*) Da alle reichlichen Belohnungen den Sängern aufgehoben blieben, so ist es natürlich, daß ihre Schauspieler, die fast nur als Lückenbüßer zwischen Gesang und Tanz eintreten, meistens nicht einmal das Abc ihrer Kunst, eine reine Aussprache und ein geübtes Gedächtniß, besitzen. Sie haben keinen Begriff davon, daß man seine Rolle auswendig wissen könne, deswegen hört man jedes Stück auf einem italiänischen Theater beynahe doppelt; der Soufleur spricht so laut wie anderswo ein guter Schauspieler, und um sich von ihm zu unterscheiden, schreyen sie ungebührlich. Es ist sehr drollig zu sehen, wie der Soufleur, wenn durch die allgemeine Vergeßlichkeit ein Auftritt in Verwirrung ~~zu gerathen~~ zu gerathen droht, sich abarbeitet, und wie eine Schlange den Kopf aus seiner Höhle herausstreckend, dem Gespräch nach der Stellung der Redenden voraneilt. Unter allen Schauspielern in der Welt glaube ich, lernen

Einer ihrer noch lebenden Dichter, Giovanni Pindemonti, hat mehr Umfang, Wechsel und Natur in seine historischen Schauspiele zu bringen gesucht, allein es ist ihm von ihren Kunstrichtern sehr verargt worden, daß er von der Höhe des Kothurns herabgestiegen, um die Wahrheit der Umstände zu erreichen, ohne welche die Gattung nicht bestehen kann; vielleicht auch, daß er von der strengen Beobachtung der blindlings verehrten hergebrachten Regeln abgewichen. Wenn der italiänische Vers in der That so spröde ist, daß er manche historische Einzelheiten, z. B. neuere Namen und Titel, durchaus nicht duldet, so schreibe man denn zum Theil in Prosa, und nenne es nicht Tragödie, sondern historisches Drama. Ueberhaupt sehe ich es stillschweigends als Grundsatz angenommen, der verso sciolto oder eilfsylbige Vers ohne Reim sey der einzige dramatisch taugliche, was mir gar nicht erwiesen scheint. Dieser Vers steht den englischen und deutschen reimlosen Jamben an Mannichfaltigkeit

die parisischen am besten auswendig; die deutschen thun es ihnen hierin, so wie in der Kenntniß des Versbaues, bey weitem nicht gleich.

und metrischer Bedeutung weit nach, wegen der beständigen weiblichen Endungen, und weil im Italiänischen bloß Accentuation und keine Sylbenmessung Statt findet; bey dem häufigen Uebergehen des Sinnes aus einem Verse in den andern nach allen möglichen Abtheilungen fließen die Zeilen für das Gehör bald ununterscheidbar in einander. Alfieri glaubte, die ächte dramatische Behandlung dieses Verses entdeckt zu haben, seinem Dialog entsprechend, der in lauter zerschnittnen Perioden, oder vielmehr ganz unperiodischen, rasch abgestoßnen Sätzen besteht. Es kann seyn, daß er eine persönliche Gewöhnung in seine Werke übertrug, denn er soll sehr lakonisch gewesen seyn; auch bestimmte ihn, wie er selbst erzählt, Seneca's Beyspiel: wie anders hätte er es von den Griechen lernen können! Freylich braucht man im Gespräch nicht so viel verknüpfende Wortfügungen, wie auf der Rednerbühne, aber das entgegengesetzte Aeußerste ist eben so wenig in der Natur. Man erzählt ja mündlich mit einer gewissen Folge, man trägt Gründe und Einwendungen entwickelnd vor, und die Leidenschaft beseelt augenblicklich zur Fülle des Ausdrucks, zu

strömender Beredsamkeit, ja zu lyrischem Schwunge. Für den idealischen Dialog der Tragödie sind also schon in dem wirklichen alle verschiednen Töne und Bewegungen der Poesie, außer etwa die epische Ruhe, angedeutet. Um vieles gefälliger und angemeßner als die einförmigen eilf Sylben würde ich daher schon die Weise des Metastasio und vor ihm des Tasso und Guarini in ihren Schäferspielen finden: sie mischen Verse von sieben Sylben ein, lassen auf eine Reihe reimloser Zeilen dann und wann ein paar Reime folgen, oder stellen auch wohl einen Reim in die Mitte eines Verses. Hievon wäre dann der Uebergang zu geordneteren Strophen, sey es nun Octaven oder selbst lyrischen Sylbenmaßen, leicht. Der Reim und die durch ihn gebildete Verknüpfung haben nichts, was dem Wesen des dramatischen Dialogs widerspräche, und die Verwerfung des Wechsels der Sylbenmaße im Schauspiel beruht bloß auf einem todten Begriffe von Regelmäßigkeit.

Für das Lustspiel hat man in Italien noch keine passende Versart ausgefunden. Der verso sciolto taugt anerkannter Maßen nicht dazu, er hat keine

Vertraulichkeit. Der zwölfsylbige Vers mit gleitender Endung, welchen Ariost gewählt, ist weit besser, dem Trimeter der Alten ähnlich, aber doch etwas einförmig. Man hat ihn wenig bearbeitet. Die martellianischen Verse, eine schlechte Nachahmung des Alexandriners, sind eine wahre Pein der Ohren: Chiari und zuweilen Goldoni haben sich ihrer zuletzt, Gozzi nur spottweise bedient. Es bleibt also zum Nachtheil der zierlicheren Ausbildung bey der Prosa.

Neue Lustspiele haben die Italiäner gar nicht, oder es sind höchstens noch stehendere und flachere Sittengemählde als die von Goldoni, ohne Lustigkeit, ohne Erfindung, und in ihrer alltäglichen Gemeinheit geradezu widerwärtig. Dagegen haben sie eine rechte Sucht nach dem rührenden Drama und bürgerlichen Trauerspiele bekommen, sie spielen eifrig die beliebten deutschen Stücke dieser Art, und bringen die verkehrtesten Nachahmungen ans Licht. Die Gewöhnung an die Oper und die Ballette, als ihre Lieblingsschauspiele, worin sie nichts als von Zeit zu Zeit eine schöne Arie und Luftsprünge suchen, hat ihrem Publicum, wie es scheint, gänzlich

die Fähigkeit benommen, sich um dramatischen Zusammenhang zu bekümmern: sie nehmen gar keinen Anstoß daran, zwey Acte aus verschiedenen Opern an einem Abend, oder den letzten zuerst aufführen zu sehen.

Wir glauben daher nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, sowohl die dramatische Poesie, als die Schauspielkunst sey in Italien im kläglichsten Verfall *), es sey noch nicht einmal der Anfang zu einer Nationalbühne gemacht, auch ohne einen gänzlichen Umschwung in den leitenden Begriffen keine Aussicht dazu vorhanden.

---

*) Calsabigi sucht die Ursachen dieses Zustandes in dem Mangel stehender Schauspieler-Gesellschaften und einer Hauptstadt. Dieß letzte hat allerdings einigen Grund: in England, Spanien und Frankreich hat sich ein nationales System der dramatischen Kunst entwickelt und festgesetzt; in Italien und Deutschland, wo es nur Hauptstädte der einzelnen Staaten, aber keine allgemeine giebt, findet das Aufkommen des Theaters große Schwierigkeit. Die in einer falschen Theorie liegenden Hindernisse konnte Calsabigi freylich nicht in Anschlag bringen, weil er ihr selbst zugethan war.

Neunte Vorlesung.

Wir gehen zur dramatischen Litteratur der Franzosen fort. Bey den ersten Anfängen des Trauerspiels in Frankreich finden wir keine Ursache uns lange aufzuhalten. Wir können es schon den französischen Kritikern überlassen, die Alterthümer ihrer eigenen Litteratur gehörig herabzuwürdigen, was sie zwar bloß in der Absicht thun, um das nachfolgende Zeitalter Richelieu's und Ludwigs des vierzehnten dagegen desto glorreicher zu erheben. Es ist wahr, ihre Sprache hat sich erst in dieser Zeit aus einem unsäglichen Wuste von Geschmackslosigkeit und Barbarey herausgearbeitet, während die harmonische Diction der italiänischen und spa-

nischen Poesie sich längst zur schönsten Blüthe frey-willig entfaltet hatte, und damals schon wieder auszuarten anfing. Es ist also nicht zu verwundern, daß die Franzosen einen so großen Werth auf alle negativen Vorzüge, auf die Vermeidung der Uebelstände legen, und daß dieses aus Furcht vor einem Rückfalle seitdem die allgemeine Richtung ihrer Kritik geworden ist. Wenn Laharpe von den Trauerspielen vor Corneille sagt, ihr Ton entferne sich von der Plattheit nur um in Ziererey zu verfallen, so sehen wir nach den angeführten Proben nichts dagegen einzuwenden. Noch neuerdings hat man auf Veranlassung von Legouvé's Tod Heinrichs IV. ein gleichzeitiges Stück über diesen Gegenstand abdrucken lassen, welches nicht nur in einem lächerlichen Styl geschrieben ist, sondern auch in der Anlage und Führung des Ganzen, mit seinem vom Satan gesprochenen Prologe und einem Chor von Pagen, mit seinen endlosen Monologen und dem Mangel an Fortschritt und Bewegung, die Kindheit der dramatischen Kunst, aber nicht eine naive und hoffnungsvolle Kindheit, sondern eine durch pedantischen Schulzwang verkrüppelte

erschlossener Folgerungen erlangten Ueberzeugungen: dem wird jede künstlerische Thätigkeit, die von einer abstracten Theorie ausgeht, schon deswegen verdächtig werden. Allein Corneille befand sich auch gar nicht in dem Falle, seine Dramen wie ein Antiquar als gelehrte Schulübungen nach den Mustern der Alten auszuarbeiten. Seneca hat ihn zwar ebenfalls irre geleitet, aber er kannte und liebte die spanische Bühne, sie hat einen großen Einfluß auf seinen Geist gehabt. Das erste unter seinen Stücken, womit nach der allgemeinen Anerkennung die classische Epoche des französischen Trauerspiels anhebt, und das immer wohl eines seiner schönsten geblieben ist, der Cid, ist bekanntlich aus dem Spanischen entlehnt, verletzt beträchtlich die Einheit des Ortes, wo nicht auch die der Zeit, und ist durchaus vom Geist ritterlicher Liebe und Ehre beseelt. Allein die Meynung seiner Zeitgenossen, ein Trauerspiel könne nun einmal nichts taugen, wenn es nicht genau nach den Regeln des Aristoteles eingerichtet sey, war so allgemein und herrschend, daß sie jede Widersetzung niederschlug. Corneille bekam fast am Schlusse seiner dramatischen Laufbahn

Gewissens-Zweifel, und setzte sich hin, um in einer eignen Abhandlung zu beweisen, seine Stücke, bey deren Verfertigung er nicht an den Aristoteles gedacht hatte, seyen dennoch genau nach dessen Regeln geschrieben. Er leistete dieß nicht zum besten, indem er sich allerley gezwungene Auslegungen erlaubte. Hätte er es wirklich befriedigend dargethan, so würde daraus nur folgen, daß die Regeln des Aristoteles sehr unbestimmt und unerschöpfend seyn müßten, wenn so ungleichartige Werke, im Geist und in der Form, wie die Trauerspiele der Griechen und die des Corneille ihnen in gleichem Grade gemäß seyn könnten.

Ganz anders verhält es sich mit Racine: er ist ohne Frage unter den französischen Dichtern derjenige, welcher die Alten am besten gekannt hat, und er studirte sie nicht bloß als Gelehrter, sondern er fühlte sie als Dichter. Allein er fand schon eine ganz bestimmte Theater-Praxis vor, und unternahm es nicht, der Annäherung an jene Muster zu lieb davon abzuweichen. Er übertrug also nur einzelne Schönheiten der griechischen Dichter; übrigens, sey es um dem Zeitgeschmack zu huldigen, oder

aus eigener Neigung, blieb er der dem griechischen Trauerspiel so fremden Sitte der Galanterie getreu, und gründete darauf meistens die Verwickelungen seiner Stücke.

So blieb ungefähr die Verfassung des französischen Theaters, bis Voltaire erschien. Er besaß nur eine mittelmäßige Kenntniß der Griechen, von denen er dann und wann mit Enthusiasmus redet, um sie andremale desto tiefer unter die neueren Meister seiner Nation, sich selbst mit eingerechnet, herabzusetzen; aber er hielt sich berufen, die großartige Strenge und Einfachheit der Griechen als dem Trauerspiele wesentlich zu predigen. Er tadelte die Abweichungen seiner Vorgänger davon als Verirrungen, und drang zugleich auf Reinigung der Bühne und auf Erweiterung derselben, da sie sich nach seiner Meynung durch den Zwang der Hofsitte beynah zum Vorzimmer verengt hatte. Er redete auch zuerst von den genialischen Zügen Shakspeare's, und entlehnte manches von diesem, seinen Landsleuten bis dahin ganz unbekannten, Dichter; er drang auf größere Tiefe in der Darstellung der Leidenschaften, auf stärkere theatralische Wirkung,

verlangte eine majestätisch geschmückte Szene, und suchte endlich seinen Stücken nicht selten ein der Poesie fremdes politisches oder philosophisches Interesse zu geben. Unstreitig hat er durch seine Bemühungen Nutzen für die französische Bühne gestiftet, wenn ihn gleich in der Sprache und im Versbau (die in der Rangordnung der dramatischen Vorzüge doch immer nur eine untergeordnete Stelle einnehmen sollten, aber in Frankreich fast allein über den Erfolg eines Stückes entscheiden) die meisten Beurtheiler unter seine Vorgänger, wenigstens ausgemacht unter Racine, stellen. Jetzt ist es der Modeton, den Abgott des letztverwichenen Zeitalters in allen Stücken mit der feindseligsten Parteylichkeit zu behandeln. Seine Neuerungen auf der Bühne werden daher auch von den kritischen Zionswächtern (welche anzunehmen scheinen, das Zeitalter Ludwigs des vierzehnten habe der ganzen Folgezeit bis ans Ende der Welt nichts übrig gelassen, als leidende Bewunderung seiner Vollkommenheiten, ohne den frevelhaften Gedanken freyer eigenthümlicher Fortschritte) als eben so viel litterarische Ketzereyen verschrieen. Denn so unverhohlen ist die Auto-

rität der erste Grundsatz der französischen Kritiker, daß dieser Ausdruck ihnen ganz geläufig ist.

In so fern wir Zweifel gegen die unbedingte Gültigkeit der von den ältern französischen Trauerspieldichtern befolgten Regeln, gegen die behauptete Verwandtschaft des Geistes ihrer Dichtungen mit dem Geist der griechischen und gegen die Unerlaßlichkeit mancher vermeynten Schicklichkeiten vorzutragen haben, finden wir an Voltaire einen Bundesgenossen. In vielen andern Punkten aber hat er, ohne Prüfung, ja unbewußter Weise, die Maximen seiner Vorgänger vorausgesetzt, und ihre Praxis befolgt. Er ist in gleichen Meynungen mit ihnen befangen, die sich vielleicht mehr auf nationale Eigenheiten als auf die menschliche Natur und das Wesen der tragischen Poesie überhaupt gründen. In dieser Hinsicht können wir ihn also dennoch mit jenen gemeinschaftlich prüfen; es ist da nicht von der Ausführung im einzelnen die Rede, sondern von den allgemeinen Grundsätzen der tragischen Kunst, die sich in der Gestalt der Werke aussprechen.

In Absicht auf die gefoderte Regelmäßigkeit läßt sich die Frage ziemlich auf die sogenannten drey

Einheiten des Aristoteles zurückführen. Wir werden untersuchen, was der griechische Philosoph darüber lehrt; in wie fern die griechischen Tragiker diese Regeln gekannt und beobachtet haben; ob die französischen Dichter die Schwierigkeit, sie ohne Zwang und Unwahrscheinlichkeit zu beobachten, wirklich gelöst oder nur geschickt umgangen; endlich ob dieses Verdienst wirklich so groß und wesentlich ist, und nicht vielmehr wesentlichere Schönheiten einer solchen Beschränkung aufgeopfert werden müssen.

Es giebt aber noch eine andere Seite des französischen Trauerspiels, wobey man sich nicht auf das Ansehen der Alten berufen kann: dieß ist die Bindung der Poesie an eine Menge geselliger, bloß auf Uebereinkunft gegründeter Schicklichkeiten. Hierüber sind die Franzosen weit weniger im Klaren als über die Regeln, natürlich, weil Nationen sich eben so wenig vollkommen zu kennen und zu beurtheilen pflegen als einzelne Menschen. Dieß hängt mit dem Geist der französischen Poesie überhaupt, ja ihrer gesammten Litteratur und ihrer Sprache selbst zusammen. Alles dieß hat in Frankreich unter der Vormundschaft der Gesellschaft

gestanden, ist in seiner Ausbildung immerfort dadurch geleitet und bestimmt worden, und zwar einer Gesellschaft, die mit nachahmendem Eifer sich nach dem Ton einer Hauptstadt, so wie diese wiederum nach den Moden eines glänzenden Hofes richtete. Wenn dem also ist, wie sich wohl zeigen lassen dürfte, so erhellet daraus schon, warum die französische Litteratur seit Ludwig dem vierzehnten, während die ihren Sitten treuen Völker wenig herzliche Neigung dazu bezeugten, in ganz Europa in der Gesellschaft der obern Stände, in der großen Welt, ein so außerordentliches Glück gemacht hat und noch macht. Sie kehrt auf diese Art, wiewohl im Auslande, gewissermaßen an den Ort ihres Ursprunges zurück.

Die berühmten drey Einheiten, welche eine ganze Ilias von kritischen Kämpfen verursacht haben, sind die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes.

Die Gültigkeit der ersten wird einstimmig anerkannt, nur über ihre Bedeutung streitet man, und ich füge hinzu, es ist auch nicht so leicht, sich darüber zu verständigen.

Die Einheiten des Ortes und der Zeit werden von Einigen für eine bloße Nebensache angesehen, indessen Andre ihnen die größte Wichtigkeit beylegen, und behaupten, es sey außerhalb derselben für den dramatischen Dichter durchaus kein Heil zu hoffen. In Frankreich beschränkt sich dieser Eifer nicht bloß auf die gelehrte Welt, es scheint eine allgemeine Angelegenheit der Nation zu seyn. Jeder Franzose, der seinen Boileau mit der Muttermilch eingesogen hat, hält sich für einen gebohrnen Verfechter der dramatischen Einheiten, wie seit Heinrich dem achten die Könige von England den Titel defensor fidei führen.

Lustig genug ist es, daß Aristoteles ein für allemal seinen Namen zu diesen drey Einheiten herleihen muß, da er doch bloß von der ersten, der Einheit der Handlung, mit einiger Ausführlichkeit spricht, über die Einheit der Zeit nur einen unbestimmten Wink hinwirft, und über die Einheit des Ortes auch nicht eine Sylbe sagt.

Ich befinde mich hier gar nicht in einem polemischen Verhältnisse gegen den Aristoteles, denn ich bestreite keineswegs die wohl verstandne Einheit der

Handlung, nur eine größere Freyheit in Absicht auf Raum und Zeit vertheidige ich an manchen Schauspiel-Gattungen, ja ich halte sie sogar dabey für wesentlich. Indessen muß ich einige Worte über die Poetik des Aristoteles, diese wenigen Blatter, die so bändereiche Commentare veranlaßt haben, voranschicken, um uns in den richtigen Gesichtspunkt zu stellen.

Ausgemacht ist diese Schrift nur ein Bruchstück, denn viele wichtige Materien sind gar nicht darin berührt. Einige Gelehrte haben geglaubt, sie sey nicht ein Bruchstück von dem wahren Original, sondern von einem Auszuge, den jemand zu seiner eignen Belehrung verfertigt. Alle philologischen Kritiker sind darüber einig, daß der Text sehr verfälscht sey, und haben ihn durch ihre Vermuthungen herzustellen gesucht. Die große Dunkelheit beklagen die Ausleger entweder ausdrücklich, oder bestätigen sie durch die That, indem sie die Auslegungen ihrer Vorgänger verwerfen, die ihrigen aber ihren Nachfolgern ebenfalls nicht annehmlich machen können.

Ganz anders verhält sichs mit der Rhetorik des Aristoteles. Sie ist unbezweifelt ächt, vollständig

und leicht zu verstehen. Wie betrachtet er aber darin die Redekunst? Als eine Schwester der Dialektik, die, so wie diese durch ihre Schlußfolgen Ueberzeugung, durch eine verwandte Methode Ueberredung bewirken soll. Das heißt sie ungefähr eben so betrachten, als wenn man die Architektur bloß als die Kunst abhandelte, fest und bequem zu bauen. Freylich muß sie dieß zuvörderst leisten, dadurch wird sie aber noch gar nicht zur schönen Kunst, sondern wir fodern, daß sie jene wesentlichen Zwecke eines Gebäudes mit schöner Anordnung, harmonischen Verhältnissen und einem entsprechenden Eindruck des Ganzen vereinbare. Wenn wir nun sehen, wie Aristoteles auch von der Redekunst nur die dem Verstande ohne Einbildungskraft und Gefühl zugängliche und einem äußern Zweck dienende Seite gefaßt hat: kann es uns befremden, wenn er das Geheimniß der Poesie noch weit weniger ergründete, dieser Kunst, welche von jedem andern als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freye Dichtung zu erschaffen, und in der Sprache darzustellen, losgesprochen ist? Ich habe den Frevel begangen, dieß zu behaupten, und bis jetzt noch keinen Grund ge-

funden, es zurück zu nehmen. Lessing war andern Glaubens. Wie, wenn aber Lessing mit seiner scharfsinnig zergliedernden Kritik gerade auf demselben Abwege gewesen wäre? Diese Kritik ist vollkommen siegreich, wo sie die Widersprüche für den Verstand an Werken darlegt, die bloß mit dem Verstande zusammen gefugt sind; schwerlich möchte sie ausreichen, um sich zur Idee einer wahrhaft genialischen Kunstschöpfung zu erschwingen.

Die philosophische Theorie der sämtlichen schönen Künste (technische Lehrbücher über jede einzelne, worin nämlich bloß von den Mitteln der Ausführung gehandelt wurde, hatten sie genug) war überhaupt bey den Alten noch wenig als besondere Wissenschaft ausgebildet. Sollte ich mir aber unter den alten Philosophen einen Führer hierin erwählen, so wäre es ohne Zweifel Plato, der die Idee des Schönen nicht durch Zergliederung, wie es nimmer möglich ist, sondern durch anschauende Begeisterung erfaßt hatte, und in dessen Werken die Keime einer ächten Kunstlehre überall ausgestreut sind.

Hören wir, was Aristoteles über die Einheit der Handlung sagt.

"Wir setzen, die Tragödie sey die Nachahmung „einer vollständigen und ganzen Handlung, welche „eine gewisse Größe hat. Denn es giebt auch ein „Ganzes, was gar keine Größe hat. Ein Ganzes „ist aber, was Anfang, Mitte und Ende hat. Der „Anfang ist, was nicht nothwendiger Weise nach „einem andern ist, in dessen Natur es aber liegt, „daß etwas nach ihm sey oder entstehe. Das Ende „im Gegentheil, was vermöge seiner Natur nach ei„nem andern ist, entweder nothwendig oder ge„wöhnlich, nach welchem aber nichts andres ist. „Die Mitte, was selbst nach einem andern und „wonach ein andres. Folglich müssen die wohl zu„sammengesetzten Dichtungen nicht von da, wo „sichs eben trifft, anheben, noch, wo sichs eben „trifft, endigen, sondern sich nach den angegebnen „Bestimmungen richten."

Strenge genommen ist es widersprechend, daß ein Ganzes, welches doch Theile haben soll, ohne Größe seyn könne. Aristoteles erklärt sich aber sogleich darauf, daß er unter der Größe, als einem

Erforderniß des Schönen, ein gewisses Maß verstehe, was einerseits nicht unter die Unterscheidbarkeit der Theile, andrerseits nicht über die Ueberschaubarkeit des Ganzen hinausgeht. Dieß ist also eine bloß aus der Erfahrung geschöpfte äußerliche Bestimmung des Schönen, welche sich auf die Beschaffenheit unsrer Sinneswerkzeuge und unsrer Fassungskraft bezieht. Merkwürdig ist indessen seine Anwendung hievon auf die dramatische Dichtung. "Sie müsse eine Ausdehnung haben, jedoch so, „daß sie für das Gedächtniß leicht faßlich bleibe. „Die Bestimmung der Länge nach den Bedürfnissen „der Aufführung gehöre nicht der Kunst an. In „Bezug auf das Wesen der Sache aber sey der „Umfang der Dichtung um so schöner, je mehr er „sich, unbeschadet der Faßlichkeit, erweitre." Dieß wäre eine sehr günstige Aeußerung für die Compositionen Shakspeare's und andrer romantischer Dramatiker, die einen umfassenderen Kreis von Leben, Charaktern und Begebenheiten als die einfache griechische Tragödie in ein einziges Gemählde zusammengestellt haben, falls sie ihm nur die nöthige Einheit zu geben und die klare Uebersicht zu er-

halten gewußt, welches beydes wir allerdings von ihnen behaupten.

An einer andern Stelle fodert Aristoteles von dem epischen Dichter dieselbe Einheit der Handlung wie vom dramatischen, er wiederhohlt seine obigen Definitionen, und sagt, der Dichter müsse es nicht wie der Geschichtschreiber machen, der gleichzeitige Begebenheiten erzählt, wiewohl sie gar keinen Einfluß auf einander gehabt. Hier ist die Foderung des Zusammenhanges zwischen den dargestellten Begebenheiten als Ursachen und Wirkungen, welche schon in seiner Erklärung der Theile eines Ganzen liegt, noch bestimmter angegeben. Jedoch gesteht er ein, der epische Dichter könne sich über eine größere Mehrheit von Vorfällen, die auf eine Haupthandlung abzielen, verbreiten, weil ihm die erzählende Form die Bequemlichkeit verschaffe, vieles als zugleich fortgehend zu schildern; der dramatische Dichter hingegen könne nicht vieles zugleich geschehende darstellen, sondern nur das auf der Bühne vorgehende, und den Antheil der dort erscheinenden Personen an einer Handlung. Wie aber, wenn der dramatische Dichter nun doch das

Mittel gefunden hätte, vermöge einer andern Verfassung der Szene und einer künstlicheren theatralischen Perspektive eine der epischen am Umfange ähnliche Dichtung (Fabel nach der alten Kunstsprache) wiewohl in einem gedrängteren Raume ohne Verwirrung gehörig zu entfalten? Was wäre noch dagegen einzuwenden, wenn der Grund der Untersagung bloß in der vermeynten Unmöglichkeit lag?

Dieß ist so ziemlich alles, was in der Poetik des Aristoteles über die Einheit der Handlung vorkömmt. Eine kurze Prüfung wird einleuchtend machen, wie wenig solche bloß zergliedernde Begriffe, die man zu Regeln stempelt, an die wesentlichen poetischen Foderungen hinanreichen.

Einheit der Handlung wird verlangt. Was ist Handlung? Die meisten gehen darüber hinweg, als ob es sich ganz von selbst verstünde. Im höheren eigentlichen Sinne ist Handlung eine von dem Willen des Menschen abhängige Thätigkeit. Ihre Einheit wird in der Richtung auf ein einziges Ziel bestehen; zu ihrer Vollständigkeit gehört alles, was zwischen dem ersten Entschlusse und der Vollbringung der That liegt.

halten gewußt, welches beydes wir allerdings von ihnen behaupten.

An einer andern Stelle fodert Aristoteles von dem epischen Dichter dieselbe Einheit der Handlung wie vom dramatischen, er wiederhohlt seine obigen Definitionen, und sagt, der Dichter müsse es nicht wie der Geschichtschreiber machen, der gleichzeitige Begebenheiten erzählt, wiewohl sie gar keinen Einfluß auf einander gehabt. Hier ist die Foderung des Zusammenhanges zwischen den dargestellten Begebenheiten als Ursachen und Wirkungen, welche schon in seiner Erklärung der Theile eines Ganzen liegt, noch bestimmter angegeben. Jedoch gesteht er ein, der epische Dichter könne sich über eine größere Mehrheit von Vorfällen, die auf eine Haupthandlung abzielen, verbreiten, weil ihm die erzählende Form die Bequemlichkeit verschaffe, vieles als zugleich fortgehend zu schildern; der dramatische Dichter hingegen könne nicht vieles zugleich geschehende darstellen, sondern nur das auf der Bühne vorgehende, und den Antheil der dort erscheinenden Personen an einer Handlung. Wie aber, wenn der dramatische Dichter nun doch das

Mittel gefunden hätte, vermöge einer andern Verfassung der Szene und einer künstlicheren theatralischen Perspektive eine der epischen am Umfange ähnliche Dichtung (Fabel nach der alten Kunstsprache) wiewohl in einem gedrängteren Raume ohne Verwirrung gehörig zu entfalten? Was wäre noch dagegen einzuwenden, wenn der Grund der Untersagung bloß in der vermeynten Unmöglichkeit lag?

Dieß ist so ziemlich alles, was in der Poetik des Aristoteles über die Einheit der Handlung vorkömmt. Eine kurze Prüfung wird einleuchtend machen, wie wenig solche bloß zergliedernde Begriffe, die man zu Regeln stempelt, an die wesentlichen poetischen Foderungen hinanreichen.

Einheit der Handlung wird verlangt. Was ist Handlung? Die meisten gehen darüber hinweg, als ob es sich ganz von selbst verstünde. Im höheren eigentlichen Sinne ist Handlung eine von dem Willen des Menschen abhängige Thätigkeit. Ihre Einheit wird in der Richtung auf ein einziges Ziel bestehen; zu ihrer Vollständigkeit gehört alles, was zwischen dem ersten Entschlusse und der Vollbringung der That liegt.

Dieser Begriff der Handlung paßt auf viele Tragödien der Alten, z. B. den Muttermord des Orest, den Vorsatz des Oedipus, den Mörder des Lajus zu entdecken und zu strafen; jedoch mit nichten auf alle; weit weniger paßt er auf die meisten modernen Trauerspiele, wenigstens nicht, wenn man die Handlung in den Hauptpersonen sucht. Was durch sie geschieht und mit ihnen vorgeht, hat oft so wenig mit einem freywilligen Entschlusse gemein, als das Scheitern eines Schiffes im Sturm an einer Klippe. Aber auch im Sinne der Alten werden wir in die Handlung gleich den Entschluß mit einrechnen müssen, die Folgen der That heldenmüthig zu ertragen, und die Ausführung dieses Entschlusses wird mit zu ihrer Vollständigkeit gehören. Der fromme Entschluß der Antigone, ihrem unbeerdigten Bruder selbst die letzte Pflicht zu leisten, ist bald und ohne Schwierigkeit vollbracht, aber die Aechtheit desselben, vermöge deren er der Gegenstand einer Tragödie zu werden verdient, bewährt sich erst, als sie ohne Reue, und Rückfall in Schwäche den Tod dafür erleidet. Und ist nicht, um ein Beyspiel aus einer ganz andern Sphäre zu

geben, Shakspeare's Julius Cäsar in Absicht auf die Handlung nach demselben Grundsatze gebaut? Brutus ist der Held des Stückes: die Vollbringung seines großen Entschlusses besteht nicht in dem bloßen Meuchelmord am Cäsar (einer an sich zweydeutigen That, deren Triebfedern Ehrgeiz und Eifersucht seyn konnten) sondern darin, daß er sich bis zur gleichmüthigen Hingabe seines liebevollen Lebens als den reinen Verfechter römischer Freyheit bewährt.

Noch mehr: es könnte kein Knoten des Stückes ohne Widerstreit Statt finden, und dieser entsteht meistens aus den entgegengesetzten Vorsätzen und Absichten der Personen. Wenn wir also den Begriff einer Handlung auf Entschluß und That beschränken, so wird sich meistens eine doppelte oder mehrfache Handlung im Trauerspiel zeigen. Welches ist nun die Haupthandlung? Jedem scheint seine eigne die wichtigste, denn jeder ist sein eigner Mittelpunkt. Kreons Entschluß, sein königliches Ansehen an dem Beerdiger des Polynices durch Todesstrafe zu behaupten, ist eben so fest als der Entschluß der Antigone, eben so wichtig, und wie wir am Schlusse sehen, eben so gefährlich, weil er den

Sturz vom ganzen Hause des Kreon nach sich zieht. Indessen der bloß verneinende Entschluß könnte allenfalls als die Ergänzung des bejahenden angesehen werden. Wie aber, wenn jeder nicht gerade das entgegengesetzte, sondern etwas anderes will? In der Andromache des Racine will Orest die Hermione zur Gegenliebe bewegen; Hermione will den Pyrrhus nöthigen, sich mit ihr zu vermählen, oder will sich an ihm rächen; Pyrrhus will die Hermione los seyn, und sich mit der Andromache verbinden; Andromache will ihren Sohn retten und zugleich dem Andenken ihres Gemahls treu bleiben. Dennoch hat niemand diesem Stücke die Einheit abgesprochen, weil alles in einander greift und mit einer ungemeinschaftlichen Katastrophe endigt. Welche unter den Handlungen der vier Personen ist nun aber die Haupthandlung? An leidenschaftlicher Stärke sind ihre Bestrebungen einander wohl ziemlich gleich, allen kommt es auf das ganze Glück ihres Lebens an; die Handlung der Andromache hat die sittliche Würde voraus, und darum hat Racine ganz recht gethan, das Stück von ihr zu benennen.

Wir sehen hier eine neue Bestimmung im Begriff der Handlung, nämlich die Beziehung auf die Idee der sittlichen Freyheit, kraft welcher allein der Mensch als der erste Urheber seiner Entschlüsse betrachtet wird. Denn innerhalb des Gebietes der Erfahrung angesehen, ist der Entschluß als Anfang der Handlung nicht bloß Ursache, sondern er ist wiederum Wirkung von vorhergehenden Beweggründen. Wir haben in dieser Beziehung auf eine höhere Idee allerdings die Einheit und Ganzheit der Tragödie im Sinne der Alten gesucht: nämlich ihr absoluter Anfang ist die Bewährung der Freyheit, die Anerkennung der Nothwendigkeit ihr absolutes Ende. Wir halten uns aber für berechtigt, zu behaupten, dem Aristoteles sey diese Ansicht ganz fremd gewesen: nirgends redet er von der Idee des Schicksals als der Tragödie wesentlich. Ueberhaupt darf man bey ihm nicht auf den strengen Begriff von Handlung, als Entschluß und That, dringen. Er sagt irgendwo: "der Umfang einer Tra„gödie sey immer hinreichend groß, wofern nur „durch eine Reihe von wahrscheinlichen oder noth„wendigen Erfolgen eine Umkehrung aus Unglück

„in Glück oder aus Glück in Unglück bewerkstelligt „werde." Es ist also klar, er verstehe unter Handlung, wie die sämmtlichen Neueren, bloß etwas, das geschieht. Diese Handlung soll nach ihm Theile haben, Anfang, Mitte und Ende, also eine Mehrheit unter einander verknüpfter Vorfälle seyn. Wo ist nun die Gränze dieser Mehrheit? Ist nicht die Verkettung der Ursachen und Wirkungen vorwärts und rückwärts endlos, und würde man folglich nicht überall gleich willkührlich anfangen und abbrechen? Giebt es auf diesem Gebiet irgend einen Anfang oder ein Ende, wie Aristoteles deren Begriff ganz richtig erklärt? Vollständigkeit wäre also ganz unmöglich. Wird aber zur Einheit in der Mehrheit der Vorfälle nichts weiter gefodert als ursachlicher Zusammenhang, so ist diese Regel äußerst unbestimmt, man wird die Einheit nach Belieben verengen und erweitern können. Denn jede Reihe von Vorfällen oder Handlungen, die durch einander veranlaßt werden, wie sehr man sie auch verlängern möge, läßt sich immer unter einem einzigen Gesichtspunkt zusammenfassen und mit einem einzigen Namen bezeichnen. Wenn uns Calderon die Be-

kehrung von Peru zum Christenthum in einem Schauspiele schildert, vom ersten Anfange, d. h. der Entdeckung des Landes, bis zur Vollendung, und wenn in seinem Stücke wirklich nichts vorkommt, was nicht darauf Einfluß hatte: ist denn da nicht eben sowohl Einheit im obigen Sinne als in der einfachsten griechischen Tragödie, was doch die Verfechter der Regeln des Aristoteles nimmermehr werden zugeben wollen?

Corneille hat die Schwierigkeit einer gehörigen Bestimmung der Einheit bey der unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen wohl gefühlt, und sucht folgenden Ausweg. "Ich nehme „an," sagt er, "die Einheit der Handlung bestehe „im Lustspiel in der Einheit der Intrigue, oder der „Hindernisse für die Absichten der Hauptpersonen; „und im Trauerspiel in der Einheit der Gefahr, „sey es nun daß der Held ihr unterliege, oder sich „herausziehe. Ich will damit nicht behaupten, daß „nicht mehrere Gefahren im Trauerspiel und mehrere Intriguen oder Hindernisse im Lustspiel zulässig seyen, wofern man nur aus einer nothwendig in die andre fällt; denn alsdann macht die

„Errettung aus der ersten Gefahr die Handlung „nicht vollständig, weil sie eine zweyte nach sich „zieht, und die Aufklärung einer Intrigue setzt die „handelnden Personen nicht in Ruhe, weil sie sie „in eine neue verstrickt."

Zuerst ist der hier angenommene Unterschied zwischen der tragischen und komischen Einheit ganz außerwesentlich. Denn auf die Art der Zusammensetzung hat es keinen Einfluß, daß die Vorfälle im Trauerspiel ernsthafter sind, auf Leib und Leben gehen; die Verlegenheit der Personen im Lustspiel, wenn sie ihre Absicht, ihre Intrigue nicht durchsetzen können, läßt sich eben so wohl eine Gefahr nennen. Corneille führt, wie die Meisten, alles auf den Begriff der Verknüpfung zwischen Ursache und Wirkung zurück. Freylich, wenn die Hauptpersonen, sey es durch die Heirath oder den Tod, in Ruhestand versetzt werden, so nimmt das Schauspiel ein Ende; ist aber zu dessen Einheit nichts weiter erfoderlich als der ununterbrochene Fortgang eines Widerstreits, der zur Unterhaltung der dramatischen Bewegung dient, so wird es wenigstens um die Einfachheit schlecht stehen: man wird unbeschadet

dieser Regel der Einheit bis zu einer fast gränzenlosen Anhäufung der Vorfälle fortgehen können, so wie der Faden der Erzählung in tausend und einer Nacht ja auch niemals abreißt.

De la Motte, ein französischer Schriftsteller, der gegen die sämmtlichen Einheiten geschrieben, will an die Stelle der Einheit der Handlung die Benennung Einheit des Interesse gesetzt wissen. Falls man das Wort nicht auf die Theilnahme an den Schicksalen einer einzigen Person beschränkt, sondern wenn Interesse überhaupt die Richtung des Gemüths beym Anblick einer Begebenheit bedeuten soll, so möchte ich diese Erklärung die befriedigendste und der Wahrheit am nächsten kommende finden.

Doch es würde uns wenig fördern, mit den Auslegern des Aristoteles empirisch herum zu tappen Der Begriff des Einen und des Ganzen ist ganz und gar nicht aus der Erfahrung geschöpft, sondern aus ursprünglicher Freythätigkeit unsers Geistes entsprungen. Um uns selbst Rechenschaft darüber zu geben, wie wir überhaupt dazu kommen,

Eins und ein Ganzes zu denken, bedarf es nicht weniger als ein System der Metaphysik.

Der äußere Sinn nimmt an den Gegenständen immer nur eine unbestimmte Mehrheit von unterscheidbaren Theilen wahr; das Urtheil, wodurch wir diese zu einer ganzen und vollständigen Einheit zusammenfassen, ist immer durch die Beziehung auf eine höhere Sphäre der Begriffe gegründet. So z. B. liegt die mechanische Einheit einer Uhr in dem Zweck der Zeitmessung: dieser Zweck ist aber nur für den Verstand da, er läßt sich weder mit Augen sehen noch mit Händen greifen; die organische Einheit einer Pflanze und eines Thieres liegt in dem Begriff des Lebens: und die innre Anschauung des Lebens, das selbst unkörperlich ist, wiewohl es mittelbar in der Körperwelt erscheint, bringen wir schon zu dem einzelnen belebten Gegenstande mit, sonst würden wir sie durch ihn nicht erhalten.

Die einzelnen Theile eines Kunstwerks und, daß ich sogleich auf die vorliegende Frage zurückkomme, eines Trauerspiels müssen nicht bloß mit dem Auge und Ohr, sondern mit dem Verstande aufgefaßt werden. Sie dienen aber insgesamt einem allge-

meinen Zweck, nämlich einem Gesamt-Eindruck auf das Gemüth. Die Einheit liegt also wiederum wie bey den obigen Beyspielen in einer höheren Sphäre, im Gefühl oder in der Beziehung auf Ideen. Dieß ist einerley, denn das Gefühl, in so fern es nicht bloß sinnlich und leidend, ist unser Sinn, unser Organ für das Unendliche, das sich uns zu Ideen gestaltet.

Weit entfernt demnach, daß ich das Gesetz der vollständigen Einheit in der Tragödie als entbehrlich verwerfen sollte, fodere ich eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnißvollere Einheit, als die ist, womit, wie ich sehe, die meisten Kunstrichter sich begnügen. Diese Einheit finde ich in den tragischen Compositionen Shakspeare's eben so vollkommen als in denen des Aeschylus und Sophokles; ich vermisse sie dagegen in manchen von der zergliedernden Kritik als correct gepriesenen Tragödien.

Den logischen Zusammenhang, die ursachliche Verknüpfung halte ich ebenfalls der Tragödie und jedem ernsten Schauspiele für wesentlich, deswegen, weil alle Geisteskräfte auf einander einwirken, und

wenn der Verstand einen Sprung zu machen genöthigt wird, Einbildungskraft und Gefühl der Darstellung nicht mehr so willig folgen; aber ich finde, daß die Verfechter der sogenannten Regelmäßigkeit diese Vorschrift mit einer kleinlichen Spitzfindigkeit durchgeführt haben, welche nichts fruchten kann, als den Dichter zu hemmen, und wahre Vortrefflichkeit unmöglich zu machen.

Man denke sich die Reihe der Erfolge in einem Trauerspiel nicht wie einen dünnen Faden, dessen Abreißen man ängstlich zu verhüten hat; (wegen der eingestandenen unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen und Interessen paßt dieß Gleichniß ohnehin nicht) sondern wie einen großen Strom, der in seinem reißenden Laufe manche Hemmungen überwindet, und sich zuletzt in die Ruhe des Oceans verliert. Er entsprudelt vielleicht schon verschiednen Quellen, und gewiß nimmt er andre Flüsse auf, die ihm von entgegengesetzten Weltgegenden zueilen. Warum sollte der Dichter nicht verschiedene eine Zeitlang abgesondert für sich bestehende Ströme menschlicher Leidenschaften und Bestrebungen neben einander

bis zu ihrer brausenden Vereinigung fortleiten können, wenn er den Zuschauer auf eine Höhe zu stellen weiß, wo er ihren ganzen Gang übersieht? Und wenn das so angeschwellte Gewässer sich auch wieder in mehrere Arme theilt und durch mehrere Mündungen ins Meer ergießt: bleibt es nicht dennoch der eine und selbige Strom?

So viel über die Einheit der Handlung. Ueber die Einheit der Zeit finden wir beym Aristoteles nur folgende Aeußerung. "Ferner unterscheidet „sich die Epopöe von der Tragödie durch die Länge: „denn die letztere sucht sich so viel möglich auf einen Sonnen-Umlauf zu beschränken, oder wenig „darüber hinauszugehen; die Epopöe ist aber der „Zeit nach unbestimmt, und darin verschieden. „Jedoch that man dieß anfänglich gleichermaßen in „den Tragödien und in den epischen Gedichten."

Man bemerke zuvörderst, daß Aristoteles hier gar keine Vorschrift giebt, sondern nur historisch ein Kennzeichen erwähnt, nach den griechischen Beyspielen, die er gerade vor sich hatte. Wenn nun die griechischen Tragiker besondere Gründe gehabt hätten, sich auf diesen Umfang von Zeit zu be-

schränken, die bey der Verfassung unsers Theaters wegfielen? Wir werden sogleich sehen, daß dieß wirklich der Fall war.

Corneille findet diese Regel mit Recht sehr unbequem, zieht daher die gelindeste Auslegung vor, und sagt: er würde sich kein Gewissen daraus machen, die Dauer der Handlung bis auf dreyßig Stunden auszudehnen. Andre bestehen steif und fest darauf, die Handlung selbst solle keinen längeren Zeitraum einnehmen als ihre Vorstellung, d. h. zwey bis drey Stunden. Der dramatische Dichter soll nach ihrer Foderung eigentlich der Mann nach der Uhr seyn. Im Grunde führen diese ihre Sache besser als die nachsichtigeren Kunstrichter. Denn der einzige Grund der Regel ist ja doch die Beobachtung einer, wie man vermeynt, zur Täuschung nothwendigen Wahrscheinlichkeit, daß die vorgestellte und die wirkliche Zeit einerley sey. Giebt man einmal zwischen beyden einen Abstand wie den von zwey bis dreyßig Stunden zu, so kann man mit eben so gutem Fug noch viel weiter gehen. Der Begriff der Täuschung hat in der Kunsttheorie große Irrungen angerichtet. Man hat oft darunter

den unwillkührlich gewordenen Irrthum verstanden, als ob das Dargestellte wirklich sey. Dann würde sie bey den Schrecknissen des Trauerspiels eine wahre Plage seyn, ein Alpdrücken der Fantasie. Nein, die theatralische Täuschung wie jede poetische ist eine wache Träumerey, der man sich freywillig hingiebt. Um sie hervorzubringen, müssen Dichter und Schauspieler die Gemüther lebhaft hinreißen, die berechneten Wahrscheinlichkeiten helfen nicht im mindesten dazu. Jene Foderung der buchstäblichen Täuschung, aufs äußerste getrieben, würde alle poetische Form unmöglich machen, denn wir wissen wohl, daß die mythologischen und historischen Personen nicht unsre Sprache geredet, daß der leidenschaftliche Schmerz sich nicht in Versen ausdrückt, u. s. w. Welch ein unpoetischer Zuschauer wäre das, der, statt mit seiner Theilnahme den Ereignissen zu folgen, wie ein Gefangenwärter, die Uhr oder das Stundenglas in der Hand, den Helden des Trauerspiels die Stunden zuzählte, die sie noch zu handeln und zu leben haben! Ist denn unsre Seele ein Uhrwerk, das Stunden und Minuten unfehlbar angäbe, und hat sie nicht

vielmehr ein ganz verschiedenes Zeitmaß für den Zustand der Unterhaltung und der Langenweile? In jenem, unter leichter wechselnder Thätigkeit, verfliegen die Stunden schnell; in diesem, wo wir alle Seelenkräfte gehemmt fühlen, dehnen sie sich ins Unermeßliche aus. So ist es in der Gegenwart; ganz umgekehrt aber in der Erinnerung: der Zeitraum todter leerer Einförmigkeit schwindet zusammen; der, welchen ein Ueberfluß mannichfaltiger Eindrücke bezeichnet, wächst in eben dem Maße an. Unser Körper ist der äußern astronomischen Zeit unterworfen, weil die organischen Verrichtungen sich darnach abmessen, unser Geist aber hat seine eigne ideale Zeit, welche nichts anders ist, als das Bewußtseyn der fortschreitenden Entwickelung unsers Daseyns. In dieser Art von Zeitmessung gelten die Zwischenräume eines gleichgültigen Stillstandes gar nichts, und zwey bedeutende Augenblicke, wären sie durch Jahre getrennt, knüpfen sich unmittelbar an einander. So pflegen wir, wenn wir vor dem Einschlafen lebhaft mit irgend etwas beschäftigt waren, beym Erwachen dieselbe Gedankenreihe sogleich wieder aufzunehmen,

und die dazwischen liegenden Träume treten in ihr wesenloses Dunkel zurück. Eben so ist es nun mit der dramatischen Darstellung: unsre Einbildungskraft geht leicht über die Zeiten hinweg, welche vorausgesetzt und angedeutet, aber weggelassen werden, weil nichts bedeutendes darin vorgeht; sie hält sich einzig an die vorgestellten entscheidenden Augenblicke, durch deren Zusammendrängung der Dichter den trägen Gang der Stunden und Tage beflügelt.

Aber, wird man einwenden, die alten Tragiker haben doch die Einheit der Zeit beobachtet. Dieser Ausdruck ist überhaupt unschicklich; es sollte wenigstens heißen: die Einerleyheit der vorgestellten und wirklichen Zeit. Dann paßt es aber nicht auf die Alten: was sie beobachten, ist nichts andres als die scheinbare Stätigkeit der Zeit. Man merke wohl: die scheinbare; denn sie erlauben sich allerdings, während der Chorgesänge weit mehr vorgehen zu lassen, als nach ihrer wirklichen Dauer vorgehen könnte. Im Agamemnon des Aeschylus ist der ganze Zeitraum von der Zerstörung Troja's an bis zu seiner Ankunft in Mycen begriffen, der

eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Tagen ausmachen mußte; in den Trachinerinnen des Sophokles wird während dem Verlauf des Stückes die Seereise von Thessalien nach Euboea dreymal vollbracht; in den Schutzgenossinnen des Euripides geht während eines einzigen Chorgesanges ein ganzer Feldzug von Athen gegen Thebe vor, die Schlacht wird geliefert, und der Feldherr kehrt siegreich zurück. So weit waren die Griechen von jener ängstlichen Berechnung entfernt. Daß sie aber die scheinbare Stätigkeit der Zeit beobachteten, dazu hatten sie einen besondern Grund in der beständigen Gegenwart des Chores. Wo dieser die Bühne verläßt, da wird auch der stätige Fortgang unterbrochen, wie in den Eumeniden des Aeschylus sehr auffallend, indem der ganze Zeitraum ausgelassen ist, dessen Orest bedurfte, um sich von Delphi nach Athen zu begeben. Ferner lagen zwischen den drey Stücken einer Trilogie, die doch nach einander aufgeführt wurden, und zusammen ein Ganzes ausmachen sollten, so beträchtliche Zeiträume, als zwischen den drey Akten manches spanischen Schauspiels.

Die Neueren haben durch ihre Eintheilung in Aufzüge, welche die griechische Tragödie eigentlich nicht kannte, ein bequemes Mittel, den Umfang der dargestellten Zeit ohne Uebelstand zu erweitern. Denn so viel wird der Dichter doch der Einbildungskraft des Zuschauers anmuthen dürfen, daß er sich, während die ganze Darstellung unterbrochen wird, eine längere Zeit verflossen denke, als welche die Takte der ausfüllenden Musik abmessen; sonst möchte man ihn einladen, lieber zum nächsten Aufzug auf morgen wieder zu kommen, damit es ihm desto natürlicher scheine. Die Eintheilung in Aufzüge ist eigentlich bey Gelegenheit der neuern Komödie entstanden, wo der Chor wegblieb. Horaz schreibt vor, ein Schauspiel solle nicht mehr und nicht weniger als fünf Aufzüge haben. Die Regel ist so außerwesentlich, daß Wieland gemeynt hat, Horaz habe die jungen Pisonen nur zum besten haben wollen, da er ihnen so etwas in feyerlichem Tone als wichtig einschärft. Wenn man es in der alten Tragödie für den Schluß eines Aktes gelten läßt, wo die Bühne leer bleibt, und der Chor allein seinen Gesang und Tanz aufführt, so zählt man oft weniger

als fünf, oft aber auch mehr Akte heraus. Als eine Bemerkung, daß in einer Vorstellung von zwey bis drey Stunden ungefähr so viel Ruhepunkte für die Aufmerksamkeit nöthig sind, mag es hingehen; sonst aber wäre ich neugierig, einen aus der Natur der dramatischen Poesie abgeleiteten Grund zu hören, warum ein Schauspiel so viele und gerade nur so viele Abtheilungen haben müsse. Allein die Welt wird durch das Herkommen regiert: weniger Aufzüge hat man sich gefallen lassen; die geheiligte fünf zu überschreiten bleibt immer ein frevelhaftes und gefährliches Wagestück *).

Die Eintheilung in Akte scheint mir überhaupt fehlerhaft, wenn nichts während derselben vorgeht, wie in so vielen neueren Stücken, und man die Personen zu Anfang des neuen Aufzugs gerade in derselben Lage erblickt wie am Schlusse des vorigen. Und doch hat man sich an diesen Stillstand weit weniger gestoßen, als an die Annahme eines beträchtlichen Zwischenraumes, und in der Darstellung

*) Drey Einheiten, fünf Aufzüge: warum nicht etwa sieben Personen? Diese Regeln scheinen ja nach den ungleichen Zahlen fortzugehen.

ausgelassener Vorfälle, weil jenes ein negativer Fehler ist.

Die romantischen Dramatiker erlauben sich, den Schauplatz selbst im Verlauf eines Aktes zu wechseln. Da jedesmal zuvor die Bühne leer wird, so sind dieß Unterbrechungen der Stätigkeit, welche sie zur Annahme von eben so vielen Zwischenräumen berechtigen. Wenn man sich hieran stößt, die Eintheilung in Akte jedoch als gültig zugiebt, so dürfte man dieß ja nur als eine größere Anzahl kurzer Akte ansehen. Indessen wird man einwenden, das heiße einen Fehler durch den andern rechtfertigen, die verletzte Einheit der Zeit durch die verletzte Einheit des Ortes: wir wollen also die Unerlaßlichkeit der letztgenannten Regel näher beleuchten.

Beym Aristoteles sucht man vergeblich, wie schon bemerkt worden, irgend einen Ausspruch darüber. Die Alten, wird behauptet, haben sie beobachtet. Nicht durchgängig, nur meistens. Unter sieben Stücken von Aeschylus und eben so vielen von Sophokles finden sich zwey, die Eumeniden und der Ajax, worin die Szene verändert wird. Daß sie

gewöhnlich denselben Schauplatz beybehalten, fließt natürlich aus der beständigen Gegenwart des Chors her, der erst auf eine schickliche Weise weggeschafft werden mußte, damit gewechselt werden könnte. Auch stellte ihre Szene einen größern Umfang dar, als in vielen Fällen die unsrige: nicht etwa ein Zimmer, sondern den offenen Platz vor mehreren Gebäuden; und die Eröffnung des Innern eines Pallastes durch das Encyklema kann so betrachtet werden, als wenn auf unsrer Bühne noch ein hinterer Vorhang aufgezogen wird.

Die Verwerfung des Wechsels der Szene gründet sich ebenfalls auf die oben gerügten irrigen Begriffe von Täuschung. Es soll uns aus der Täuschung reißen, wenn die Handlung an einem andern Orte fortspielt. Nun freylich, wenn wir den vorgestellten Ort in der That für den wirklichen halten sollten, dann müßte auch die Decoration unsrer Szene anders beschaffen seyn *). Johnson, ein

*) Sie ist nur für einen einzigen Gesichtspunkt berechnet: von jeder andern Stelle angesehen, verrathen die gebrochnen Linien die unvollkommne Nachahmung. Auch geben sich

Kritiker, der sonst sehr für die strenge Regel ist, wendet ganz richtig ein, wenn unsre Einbildungskraft einmal so weit gehe, sich in der Zeit achtzehnhundert Jahre zurück und nach Alexandria zu versetzen, um die Geschichte von Antonius und Cleopatra sich als gegenwärtig vorstellen zu lassen, so sey der zweyte Schritt nachher ein weit geringeres, von Alexandria nach Rom überzuspringen. Die Fähigkeit unsers Geistes, unermeßliche Zeiten und Räume in Gedanken mit Blitzesschnelle zu durchfliegen, ist im gewöhnlichen Leben anerkannt; und die Poesie, die unsern Geist auf alle Weise beflügeln will, und der alle Zaubermittel der ächten Täuschung, d. h. einer lebendigen und hinreißenden Darstellung zu Gebote stehen, sollte allein auf dieß allgemeine Vorrecht Verzicht leisten müssen?

Voltaire will die Einheit des Ortes und der Zeit aus der Einheit der Handlung ableiten, aber seine

---

die meisten Zuschauer von ihrer architektonischen Bedeutung so wenig Rechenschaft, daß sie gar keinen Anstoß daran nehmen, wenn die Schauspieler zwischen den Seiten-Coulissen durch eine Mauer ohne Thür aus und eingehen.

Schlüsse sind höchst oberflächlich. "Aus demselben „Grunde," sagt er, "ist die Einheit des Ortes „wesentlich, denn eine einzige Handlung kann nicht „an mehreren Orten zugleich vorgehen." Allein wir haben gesehen, daß an der Einen Haupthandlung nothwendig mehrere Personen Antheil nehmen, daß sie aus einer Mehrheit von untergeordneten Handlungen besteht, und warum sollten diese nicht an verschiedenen Orten vorgehen können? Wird nicht derselbe Krieg oft zugleich in Europa und in Indien geführt, und muß nicht der Geschichtschreiber die Erfolge auf beyden Schauplätzen in seiner Erzählung gleichmäßig fortrücken lassen?

"Die Einheit der Zeit," fährt er fort, "ist „natürlich mit den beyden ersten verbunden. — „Wenn der Dichter mir eine Verschwörung vor„stellt, und die Handlung vierzehn Tage dauern „läßt, so muß er mir Rechenschaft von dem able„gen, was in diesen vierzehn Tagen vorgegangen „seyn wird." — Ja, von dem, was zur Sache gehört, alles übrige dazwischen liegende übergeht er, wie jeder gute Erzähler, mit Stillschweigen, und es fällt auch niemanden ein, etwas davon wissen zu

wollen. "Wenn er nun die Begebenheiten von „vierzehn Tagen mir vor die Augen bringt, so giebt „dieß wenigstens vierzehn verschiedene Handlungen, „wie klein sie auch seyn mögen." — Freylich, wenn der Dichter so ungeschickt wäre, die vierzehn Tage sichtbar in der Geschwindigkeit nach einander abzuhaspeln, es eben so oft Tag und Nacht werden, die Leute eben so oft aufstehen und zu Bett gehen zu lassen. Aber er schiebt die Zeiten, wo die Handlung nur unmerklich fortgerückt ist, in den Hintergrund, vernichtet in der Darstellung die Zwischenräume, wo sie still gestanden, und weiß mit einem flüchtigen Zuge das ungefähre oder genaue Maß der Zeit anzugeben, die man sich zwischen den Abtheilungen als verflossen denken muß. Warum ist ihm aber dennoch die Vergünstigung, die beyden Endpunkte viel weiter aus einander liegend anzunehmen, als die Vorstellung wirklich dauert, wichtig, ja für viele Gegenstände unentbehrlich? Das von Voltaire gegebene Beyspiel einer Verschwörung kommt hier recht gelegen. Eine in zwey Stunden angesponnene und ausgeführte Verschwörung ist zuvörderst eine unglaubliche Sache. Ferner ist sie

ethisch, d. h. in Bezug auf die Charakter der Handelnden, etwas ganz anders, als eine solche, wo der gefaßte Entschluß, wie gefährlich er seyn möge, eine geraume Zeit von Allen behauptet und verschwiegen wird. Wiewohl der Dichter diesen Zeitverlauf nicht unmittelbar in die Darstellung aufnimmt, so läßt er ihn uns doch in den Gemüthern der Handelnden wie in einem Spiegel perspectivisch erblicken. In dieser Art von Perspective war Shakspeare der größte mir bekannte Meister: ein einziges Wort offenbart oft eine fast unübersehliche Reihe vorhergegangener Seelenzustände. Der an die engen Gränzen der Zeit gebundne Dichter wird bey vielen Gegenständen die Handlung verstümmeln, indem er ganz nahe vor der letzten Entscheidung anfängt, oder er wird ihren Fortschritt ungebührlich übereilen; auf jeden Fall wird er das große Gemählde eines gewaltigen Vorsatzes, der keine augenblickliche Aufwallung ist, sondern ein festes, unter allem äußern Wechsel unerschütterlich behauptetes Wollen, bis die Zeit zur Ausführung reif ist, verkleinern müssen. Es wird nicht mehr das seyn, was

Shakspeare so oft dargestellt und in folgenden Zeilen beschrieben hat:

Bis zur Vollführung einer furchtbarn That
Vom ersten Antrieb, ist die Zwischenzeit
Wie ein Fantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die sterblichen Organe
Sind dann im Rath vereint, und die Verfassung
Des Menschen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zustand der Empörung.

Warum ist aber dennoch das Verfahren der griechischen und der romantischen Dramatiker in Absicht auf Ort und Zeit so sehr verschieden? Wir können uns nach dem Geiste unserer Kritik nicht damit helfen, wie so viele Kunstrichter thun, die letzten kurzweg für Barbaren zu erklären. Wir halten vielmehr dafür, daß sie in sehr gebildeten Zeitaltern lebten, und selbst unendlich gebildet waren. Nächst der Verfassung der alten Bühne, welche natürlich auf scheinbare Stätigkeit der Zeit und unveränderte Beybehaltung des Schauplatzes führte, wurde die Beobachtung dieser Gewohnheit durch die Beschaffenheit des Stoffes begünstigt, welchen die griechischen Dramatiker zu bearbeiten hatten. Dieser

Stoff war Mythologie, also schon Dichtung, und die vorgängige dichterische Behandlung hatte bereits in stätige leicht übersehbare Massen zusammengefaßt, was in der Wirklichkeit sich vielfach zersplittert und zerstreut. Ferner war das geschilderte heroische Zeitalter zugleich sehr einfach in den Sitten und sehr wundervoll in den Begebenheiten, und so ging alles von selbst gerade auf das Ziel einer tragischen Entscheidung los.

Die Hauptursache des Unterschiedes ist jedoch der plastische Geist der antiken und der pittoreske der romantischen Poesie. Die Sculptur richtet unsre Betrachtung ausschließend auf die dargestellte Gruppe, sie entkleidet sie möglichst aller äußern Umgebungen, und wo sie deren nicht ganz entrathen kann, deutet sie sie doch nur leicht an. Die Mahlerey hingegen liebt es, mit den Hauptfiguren zugleich den umgebenden Ort und alle Nebenbestimmungen ausführlich darzustellen, und im Hintergrunde Ausblicke in eine gränzenlose Ferne zu öffnen; Beleuchtung und Perspectiv sind ihr eigentlicher Zauber. Daher vernichtet die dramatische, besonders die tragische Kunst der Alten gewisser-

maßen die Aeußerlichkeiten von Raum und Zeit; das romantische Drama schmückt vielmehr durch deren Wechsel seine mannichfaltigeren Gemählde. Oder noch anders ausgedrückt: das Prinzip der antiken Poesie ist idealistisch, das der romantischen mystisch; jene unterwirft Raum und Zeit der innern Freythätigkeit des Gemüths, diese verehrt diese unbegreiflichen Wesen als übernatürliche Mächte, denen auch etwas göttliches inwohnt.

Ich komme nun auf den Einfluß, welchen die oben geprüften, auf Glauben für unverbrüchlich gehaltnen, und so eng verstandnen Regeln der Einheit nebst den übrigen eingeführten Theater-Convenienzen auf die Gestalt des französischen Trauerspiels gehabt haben.

Bey einer ganz veränderten Verfassung der Bühne, bey großentheils verschiedenen Stoffen und entgegengesetztem Geist ihrer Behandlung wollte man dennoch die Regeln der alten Tragödie, sofern man sie aus dem Aristoteles kannte, beybehalten.

Man verlangte dieselbe Einfachheit der Handlung wie im griechischen Trauerspiel, und doch ließ man alles lyrische weg, was immer eine verweilende

Entfaltung des Moments, also ein Stillstand ist. Man mußte es freylich weglassen, weil wir die alte Musik nicht mehr haben, welche der Poesie diente, statt wie die unsrige sie zu beherrschen. Wenn man von den griechischen Tragödien die Chorgesänge und die häufig den einzelnen Personen in den Mund gelegten lyrischen Stücke abrechnet, so sind sie beynahe um die Hälfte kürzer als ein gewöhnliches französisches Trauerspiel. Voltaire jammert häufig in seinen Vorreden darüber, welch eine Noth es sey, für die langen fünf Akte den Stoff herbeyzuschaffen. Wie füllte man nun die durch Weglassung des Lyrischen entstandne Lücke aus? Durch Intrigue. Statt daß bey den Griechen die Handlung sich, nach wenigen großen Momenten gemessen, bis zur Entscheidung unaufhaltsam abrollt, müssen hier die sich kreuzenden Absichten der zum Theil hiezu erfundnen Nebenpersonen eine Menge hemmende Vorfälle herbeyführen, und die Spannung, meistens selbst der Neugier, bis ans Ende erhalten. Um die Einfachheit war es nun doch also geschehen, aber die Einheit schmei-

chelte man sich durch künstliche Verknüpfung für den Verstand zu retten.

Intrigue ist an sich kein tragisches Motiv; dem Lustspiel ist sie wesentlich, wie wir oben gezeigt haben. Das Lustspiel muß sich auch am Schlusse mit einem oft nur erschlichenen Ruhepunkte für den Verstand begnügen, aber dieß ist eben gar nicht die poetische Seite dieser halb prosaischen Gattung. Wiewohl nun das französische Trauerspiel im Einzelnen sich durch Ernst, Würde und Pathos so weit als möglich vom Lustspiel zu entfernen sucht, so hat es doch meines Bedünkens im Bau und der Zusammenfügung des Ganzen nur allzu viel Verwandtschaft damit. Ich finde in vielen französischen Trauerspielen nur Verstandes-Einheit, nicht Befriedigung des Gefühls. Man kommt freylich aus der Verwirrung peinlicher und gewaltsamer Lagen am Ende glücklich oder unglücklich zur Ruhe, allein es offenbart sich in dem dargestellten Weltlauf nicht auf geheimnißvolle Weise eine höhere Anordnung der Dinge; man findet keine Hinweisung auf einen tröstenden Gedanken vom Himmel, sey es nun auf die gegen das Schicksal bewährte

Würde der menschlichen Natur, oder auf die Vorsehung. Zu jener Beruhigung des Gefühls, welche ich meyne, ist die sogenannte poetische Gerechtigkeit theils nicht erfoderlich, theils aber auch, so zweydeutig und verkehrt wie sie gewöhnlich gehandhabt wird, nicht einmal hinreichend. Die poetische Gerechtigkeit, die ich übrigens für das aufgestellte Beyspiel einer an sich falschen und mit nichten auf Erweckung wahrhaft sittlicher Regungen abzielenden Lehre halte, ist indessen von den französischen Trauerspieldichtern nicht selten gänzlich verabsäumt worden.

Der Gebrauch der Intrigue ist allerdings sehr vortheilhaft, um die verlangte kurze Dauer einer wichtigen Handlung zu erzwingen. Denn wer Intriguen spielt, ist geschäftig, und versäumt keine Zeit um zu seinem Zweck zu gelangen. Der gewaltige Kreislauf der menschlichen Schicksale geht hingegen seinen gemessenen Schritt wie der Wechsel der Jahrszeiten; große Entschlüsse reifen langsam; die nächtlichen Eingebungen frevelnder Tücke treten aus den Abgründen des Gemüths scheu und zögernd ans Licht hervor; und die strafende Vergeltung verfolgt,

wie Horaz so schön als wahr sagt, den vor ihr fliehenden Verbrecher nur mit hinkendem Fuße. Man versuche es einmal, das Riesengemählde von Macbeths Königsmord, seiner tyrannischen Usurpation und endlichem Sturz auf die enge Einheit der Zeit zurückzuführen, und sehe dann, ob es nicht bloß dadurch seine erhabene Bedeutung verliert, man möge auch noch so viel von den Begebenheiten, die uns Shakspeare schauerlich ergreifend vorüber führt, vor den Anfang des Stückes verlegen und sie in matter Erzählung anbringen. Es ist wahr, dieses Schauspiel umfaßt einen beträchtlichen Zeitraum: aber läßt uns der rasche Fortgang wohl die Muße, dieß zu berechnen? Wir sehen gleichsam die Schicksalsgöttinnen am sausenden Webstuhle der Zeit ihr düstres Gewebe fortwirken, und der Sturm und Wirbelwind der Ereignisse, welcher den Helden von der Versuchung zur Frevelthat, von dieser zu tausendfältigen Verbrechen, um ihren Erfolg zu behaupten, und so unter wechselnder Gefahr zu seinem Untergange im heldenmüthigsten Kampfe treibt, reißt auch unsre Theilnahme unwiderstehlich mit sich fort. Eine solche tragische Darstellung gleicht dem

Gange eines Kometen, der anfangs kaum sichtbar, nur dem Sternkundigen bedeutend, in nebelichter Ferne am Himmel erscheint, bald aber mit so unerhörter immer wachsender Geschwindigkeit dem Mittelpunkt unsers Weltsystems sich entgegen schwingt, daß er die Völker des Erdbodens schreckt, und, ehe man sichs versieht, mit seinem Unglück verkündenden Schweif das halbe Firmament überflammt.

Zehnte Vorlesung.

Auf alle Wirkungen der Art, die aus dem allmählich beschleunigten Anwachs von etwas im Gemüth oder in der äußern Welt durch den Lauf der Zeiten hervorgehn, mußten die französischen Dichter der vorgeschriebenen Einheit der Zeit zu lieb Verzicht leisten. Die Einheit des Orts beraubte sie bey der schlechten Ausschmückung der Bühne großentheils dessen, was in einem Schauspiele die Augen besticht. Zufällige Umstände mochten die Beobachtung dieser Regel noch mehr empfehlen, oder unumgänglich machen. Nach einer Aeußerung Corneille's *) sollte

*) In seinem Premier discours sur la poësie dramatique sagt er: Une chanson a quelquefois bonne grace; et dans les pièces de machines cet ornement est redevenu necessaire pour remplir les oreilles du spectateur, pendant que les machines descendent.

man vermuthen, die Maschinerie sey damals in Frankreich sehr schwerfällig und unvollkommen gewesen. Ferner war es allgemeiner Gebrauch, daß eine Anzahl vornehmer Zuschauer ihre Sitze auf der Szene selbst zu beyden Seiten hatten, und den Schauspielern kaum eine Breite von zehn Schritten zu freyer Bewegung übrig ließen. Regnard macht in seinem Zerstreuten eine lustige Beschreibung von dem Lärmen und Unfug, den die modigen Stutzer seiner Zeit auf diesem bevorrechteten Platze trieben, wie sie hinter dem Rücken der Schauspieler laut schwatzten und lachten, und die Aufmerksamkeit der Zuschauer störten, oder auf sich, als die eigentliche Hauptsache beym Schauspiel, ablenkten. Diese üble Gewohnheit dauerte noch zu Voltaire's Zeiten fort, und er hat durch sein wiederholtes Eifern dagegen das Verdienst gehabt, bey Gelegenheit der Semiramis ihre Abschaffung zu bewirken. Wie hätte man es wagen dürfen, im Angesicht eines solchen unpoetischen, außer dem Stücke befindlichen, und sich doch ganz in seine Vorstellung eindrängenden Chors die Decoration zu verändern! Im Cid wechselt der Schauplatz offenbar im Verlauf desselben Aufzuges

mehrmals, und doch wurde die Szene äußerlich nicht verändert. In den englischen und spanischen Schauspielen der damaligen Zeit war dieß zwar großentheils auch der Fall, allein man war gewisser Zeichen übereingekommen, welche die Veränderung des Ortes andeuteten, und die gelehrige Einbildungskraft der Zuschauer folgte dem Dichter überall hin, wo er wollte. In Frankreich hingegen lauerten die jungen Herren, die auf der Bühne saßen, auf Gelegenheit, etwas Lächerliches zu entdecken; und da alle Theater-Effecte einer gewissen Ferne bedürfen, in der Nähe aber kahl erscheinen, so durfte man dergleichen gar nicht wagen, alles wurde auf Gespräche zwischen wenigen Personen eingeschränkt, und man unterwarf die Bühne den Förmlichkeiten eines Vorzimmers.

Der Schauplatz stellte denn auch wirklich meistens ein Vorzimmer vor, wenigstens einen Saal im Innern eines Palastes. Da die Handlung der griechischen Tragödien immer auf offnen und majestätisch umgebenen Plätzen vorgeht, so haben die französischen Dichter die mythologischen Stoffe derselben schon in Ansehung des Schauplatzes nach neueren

Hofsitten umgemodelt. In einem fürstlichen Schloß ist nichts Gewaltsames, keine Uebertretung des geselligen Anstandes erlaubt, und da in einem Trauerspiele die Sache nicht mit lauter Höflichkeiten abgehen kann, so wird jede kühne Thathandlung, jeder Gewaltstreich, alles Auffallende und sinnlich Wirkende hinter die Szene verlegt, und bloß in den Erzählungen der Vertrauten und anderer Boten angebracht. Und doch bemerkt schon Horaz, das durch das Gehör Mitgetheilte rege das Gemüth weit unkräftiger an, als was den treuen Augen dargeboten wird, und was der Zuschauer sich selbst berichtet. Nur das Unglaubliche und gräuelhaft Empörende empfiehlt er dem Anblick zu entziehen. Es ist wahr, die dramatische Wirksamkeit des Sichtbaren kann sehr misbraucht werden, und das Theater kann in einen lärmenden Tummelplatz bloß körperlicher Ereignisse ausarten, wo alsdann Worte und Gebehrdenspiel eine fast überflüßige Zugabe sind. Aber das entgegengesetzte Aeußerste, dem Auge gar keine Ueberzeugung zu gönnen, und immer auf etwas Abwesendes zu verweisen, ist sicher eben so wenig zu billigen. Bey manchen französischen Trauerspie-

len möchte den Zuschauer ein Gefühl anwandeln, als ob wirklich große Dinge vorgingen, er säße aber gerade an einem übel gewählten Platze, um Augenzeuge davon zu seyn. Es ist gewiß, daß es dem einleuchtenden Nachdruck der dramatischen Darstellung sehr schadet, wenn wir Wirkungen gegenwärtig vor uns sehen von Ursachen, welche unsichtbar und in der Ferne bleiben. Besser ist das Umgekehrte, die Ursache selbst zu zeigen, die Wirkung aber bloß berichten zu lassen. Wie nachtheilig das ältere Herkommen der tragischen Bühne in Frankreich für die theatralische Wirkung sey, hat Voltaire eingesehen, er dringt vielfältig auf reichere szenische Ausschmückung, und er selbst hat in seinen Stücken, und nach seinem Beyspiel haben Andre manches dem Auge darzustellen gewagt, was zuvor für unschicklich oder lächerlich gegolten hätte. Allein ungeachtet dieser Versuche und der früheren des Racine in seiner Athalie ist die Misgunst gegen die Augen jetzt mehr als je unter den tonangebenden Kunstrichtern eingerissen. Ueberall wo es etwas zu sehen giebt, oder eine Handlung körperlich vollbracht wird, wittern sie ein Melodrama; und der Gedanke, daß das

Trauerspiel, wenn man nicht über dessen Reinheit oder vielmehr kahle Reizlosigkeit wachte, allmählich mit dieser Gattung (worüber nachher noch ein Wort) zusammenschmelzen könnte, ist ihnen ein Gräuel.

Voltaire hat sich verschiedentlich Verletzungen der Einheit des Ortes erlaubt, aber doch nicht gewagt, die Regel selbst geradezu als unwesentlich anzugreifen. Er wünscht nur ihrer Auslegung eine größere Breite gegeben zu sehen. Es sey hinreichend, wenn die Handlung im Umfange eines Pallastes, ja einer Stadt, wenn auch in verschiedenen Theilen derselben vorgehe. Nun verlangt er, um das Wechseln der Decoration zu ersparen, sie solle so eingerichtet seyn, daß sie die verschiedenen Schauplätze zugleich umfasse. Er verräth hiebey sehr verworrene Begriffe von Architectur und Perspective. Er beruft sich auf das Theater des Palladio zu Vicenza, das er wohl schwerlich gesehen hatte: denn seine Vorstellung von diesem Theater, welches, wie schon bemerkt worden, selbst nur ein Misverständniß der Einrichtung der antiken Szene ist, scheint sich ganz und gar auf misverstandene Beschreibungen zu grün-

den. In seiner Semiramis, wo er zuerst seine Grundsätze hierüber recht in Ausübung brachte, ist er in den seltsamen Fehler verfallen, die Personen nicht an verschiedenen Oertern auftreten, sondern die Oerter sich wirklich zu den Personen hinbegeben zu lassen. Der Schauplatz im dritten Act ist ein Cabinet; dieses Cabinet macht, nach Voltaire's eignen Worten, (wohl gemerkt, ohne daß die Königin es verläßt) einem großen prächtig geschmückten Saale Platz. Neben dem hier befindlichen Thron hat auch das Mausoleum des Ninus, welches sich anfangs auf einem offenen Platze, vor dem Pallast und dem Tempel der Magier gegenüber, befand, Mittel gefunden, sich einzuschleichen. Nachdem es sein Gespenst, zum Schrecken vieler Anwesenden, an das Tageslicht gebracht und wieder eingenommen hat, begiebt es sich im folgenden Act an seine alte Stelle, wo es vermuthlich seine Obelisken zurückgelassen hatte. Im fünften Acte sieht man, daß es sehr weitläuftig und mit unterirdischen Gängen eingerichtet war. Welch ein Aufheben würden die französischen Kritiker machen, wenn ein Auslän-

der sich solche Ungereimtheiten hätte zu Schulden kommen lassen *)!

Ueberhaupt ist die Einheit des Ortes von den französischen Dichtern sowohl als andern, welche dieses System von Regeln befolgen, selbst im Lustspiel oft sehr unbefriedigend beobachtet worden. Die Szene wechselt zwar nicht, aber es gehen Dinge darauf nach einander vor, die eben nicht an demselben Orte zu geschehen pflegen. Wie unwahrschein-

---

*) Auch im Brutus haben wir ein Beyspiel von diesem Herumwandern des Schauplatzes mit den Personen. Vorn wird eine weitläuftige Decoration angegeben: der Senat ist zwischen dem capitolinischen Tempel und dem Hause des Brutus unter freyem Himmel versammelt. Nachher, als die Versammlung aufgehoben wird, bleiben Arons und Albin allein zurück, und nun heißt es: qui sont supposés être entrés de la salle d'audience dans un autre appartement de la maison de Brutus. Wie meynt dieß der Dichter? Soll sich der Schauplatz verwandeln ohne leer zu seyn, oder muthet er der Einbildungskraft der Zuschauer zu, gegen das Zeugniß ihrer Sinne die ganz anders geschmückte Szene für ein Zimmer zu halten? Und wie wird aus dem anfänglich beschriebenen Platze ein Audienzsaal? Diese Decoration versteht Taschenspielerkünste, oder sie hat ein schlechtes Gedächtniß.

lich ist es, wenn sich die Leute gerade da ihre Geheimnisse anvertrauen, wo sie ihre Feinde in der Nähe wissen, oder wenn man gegen einen Fürsten in seinem eignen Vorgemache Verschwörungen anzettelt! Man legt eine große Wichtigkeit darauf, daß die Bühne niemals im Verlauf eines Aufzuges leer bleibe. Dieß nennt man die Szenen binden. Es wird aber oft nur sehr zum Scheine beobachtet, indem die Personen des vorhergehenden Auftrittes in demselben Augenblick zu einer Thür hinausgehn, während die des nächsten auf der andern Seite eintreten. Ferner sollen sie nicht ohne einen deutlich erwähnten Grund kommen und weggehen; für das letzte wird besonders gesorgt: man schickt die Vertrauten auf Bothschaften aus, heißt auch wohl Personen von gleichem Range ausdrücklich, nicht immer aufs höflichste, sich entfernen. Bey allem dem sind die Bestimmungen des Ortes, wo alles vorgeht, oft so schwankend und widersprechend, daß ein deutscher Schriftsteller *) treffend gesagt hat,

*) Joh. Elias Schlegel in seinen Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters.

von vielen Stücken könne die Angabe des Schauplatzes unter dem Personen-Verzeichniß nicht anders lauten, als: die Szene ist auf dem Theater.

Diese Unbequemlichkeiten entspringen fast unvermeidlich aus der ängstlichen Beobachtung der griechischen Regeln unter ganz veränderten Umständen. Um einer vermeynten Unwahrscheinlichkeit zu entgehen, die in dem Ueberspringen von einer Zeit und einem Ort zum andern liegen sollte, hat man sich nicht selten in wirkliche und bedeutende Unwahrscheinlichkeiten verwickelt. Man findet tausendmal Anlaß, darauf anzuwenden, was die Academie in ihrer Beurtheilung des Cid über die Häufung so vieler Vorfälle in dem Zeitraum von vier und zwanzig Stunden sagt: „aus Furcht gegen die Regeln der Kunst zu verstoßen, hat der Dichter lieber gegen die Regeln der Natur verstoßen wollen.“ Allein dieser eingebildete Widerspruch zwischen Natur und Kunst kann nur in einer sehr niedern Ordnung von Kunstbegriffen vorkommen.

Ich komme jetzt auf einen wichtigeren Punkt, nämlich auf die der Beschaffenheit der Stoffe nicht immer angemessene Behandlung. Die griechischen

Tragiker wählten, wenige Ausnahmen abgerechnet, durchgängig Gegenstände aus ihrer einheimischen Mythologie. Die französischen Trauerspieldichter entlehnen die ihrigen zuweilen aus der alten Mythologie, weit öfter jedoch aus der Geschichte fast aller Zeiten und Völker, und ihre Behandlung der mythologischen Stoffe ist nur allzu oft nicht wahrhaft mythologisch, der historischen nicht recht historisch. Ich erkläre mich deutlicher. Der Dichter, der eine alte mythologische, d. h. durch heiligende Ueberlieferung an den religiösen Volksglauben der Griechen angeknüpfte Fabel wählt, sollte sich und seine Zuschauer nun auch ganz in den Geist des Alterthums versetzen; er sollte uns die einfältigen Sitten des heroischen Zeitalters gegenwärtig erhalten, vermöge deren so gewaltsame Leidenschaften und Thaten glaublich sind; seine Personen sollten den Göttern noch so nahe erscheinen, als sie durch Abstammung und häufigen unmittelbaren Verkehr nach dem Glauben der Alten waren; das Wunderbare der griechischen Religion sollte also nicht geflissentlich vermieden und gespart, sondern der Einbildungskraft der Zuschauer zugemuthet werden, sich ganz und gar in

den Glauben daran zu versetzen. Die französischen Dichter hingegen haben den mythologischen Helden und Heldinnen die Verfeinerung der großen Welt und heutige Hofsitten geliehen; sie haben, da jene Heroen Fürsten waren (Hirten der Völker, wie Homer sie nennt) ihre Lagen und Absichten nach einer berechneten Politik motivirt, und das Costum, nicht bloß das gelehrte antiquarische, sondern das charakteristische Costum überall verletzt. In der Phädra soll diese Fürstin nach dem geglaubten Tode des Theseus zur Regentin für ihren unmündigen Sohn erklärt werden. Wie wäre dieß nach den damaligen Verhältnissen der griechischen Frauen möglich gewesen? Es versetzt uns in die Zeiten einer Cleopatra. Hermione befindet sich ganz allein ohne den Schutz eines Bruders oder Vaters am Hofe des Pyrrhus, ja in seinem Pallast, und dennoch ist sie nicht mit ihm vermählt. Bey den Alten, und nicht bloß in der Homerischen Zeit, bestand die Vermählung eben darin, daß die Braut in das Haus des Bräutigams abgeholt ward. Aber die Lage der Hermione mag immerhin in dem Gebrauch der europäischen Höfe eine Rechtfertigung

finden, so ist sie nichts desto weniger aller weiblichen Würde zuwider, und wird dadurch noch weit unschicklicher, daß Hermione den spröden Pyrrhus liebt, und mit aller Gewalt auf die Vermählung dringt. Wie glauben wir wohl, daß Griechen über dieß dreiste unsittsame Entgegentreten geurtheilt haben würden? Freylich möchten es französische Zuschauer eben so anstößig finden, wenn man ihnen die Andromache in der Lage zeigte, wie beym Euripides, wo sie als Kriegsgefangne den Besitz ihrer Person an den Besieger ihres Vaterlandes verloren hat. Wenn die Sinnesart zweyer Völker so durchaus verschieden ist, warum quält man sich, die in den Sitten des einen gegründeten Geschichten nach denen des andern zuzustutzen? Was man stehen läßt, wird allemal eine schreyende Mishelligkeit mit demjenigen machen, was man umgemodelt hat, und alles umzumodeln ist entweder unmöglich, oder man könnte dann lieber gleich von vorn herein erfinden. Die Umstände der Fabeln zu verändern, haben sich die griechischen Tragiker allerdings und mit einer großen Breite erlaubt, allein immer den allgemeinen für das heroische Zeitalter geltenden

Annahmen gemäß. Die Charakter hingegen haben sie immer so gelassen, wie die Sage und frühere Dichtung sie ihnen überliefert hatte, vermöge deren die Schlauheit des Ulysses, die Weisheit Nestors, der Jähzorn Achills fast sprüchwörtlich geworden war. Horaz schärft diese Regel ganz besonders ein. Wie unähnlich ist der Achilles in Racine's Iphigenia dem Homerischen! Aber die ihm zugeschriebene Galanterie ist nicht bloß ein Verstoß gegen den Homer, sondern sie macht die ganze Geschichte unwahrscheinlich. Sind Menschenopfer unter einem Volke wohl denkbar, dessen erste Häupter und Helden so empfänglich für die zartesten Empfindungen sind? Vergeblich macht man die mächtige Triebfeder der Religion geltend: die Geschichte lehrt uns, daß eine grausame Religion sich immer zugleich mit den Sitten mildert.

Das Wunderbare hat man in diesen neueren Behandlungen alter Fabeln, als unserm Glauben fremd, möglichst zu entrathen gesucht. Allein, wenn wir einmal aus einer Welt, wo es mit zur Ordnung der Dinge gehörte, in eine ganz prosaische

und historisch begreifliche Welt hinüber gerückt sind, so findet uns ein Wunder, welches der Dichter nun doch vereinzelt stehen lassen mußte, um desto ungläubiger. Im Homer und den griechischen Tragikern geschieht alles vor dem Angesicht der Götter, und wenn sie sichtbar oder durch eine wundervolle Wirkung hervortreten, so befremdet es uns nicht. Diesem Eindrucke kann hingegen alle aufgewandte Kunst der neueren Dichter, alle Beredsamkeit ihrer Erzählungen nicht wehren. Beyspiele sind überflüßig, jedes würde die Sache darthun. Doch will ich beyläufig bemerken, wie seltsam sich der sonst so besonnene Racine bey solcher Gelegenheit in einen Widerspruch verwickelt hat. Er nimmt von der Entstehung der Sage, Theseus sey in die Unterwelt hinabgestiegen, um für seinen Freund Pirithous die Proserpina zu entführen, die historische Erklärung des Plutarch an, von seiner Gefangenschaft bey einem thracischen Könige, dessen Gemahlin er aus eben dem Antriebe hatte entführen wollen. Hierauf gründet er das anfangs verbreitete Gerücht vom Tode des Theseus. Dennoch läßt er zugleich in

einer Rede der Phädra *) die fabelhafte Ueberliefe- rung als eine frühere That des Helden stehen. Wie viele Frauen wollte denn Theseus für den Pirithous entführen? Da hilft sich Pradon besser, der den Theseus auf die Frage eines Vertrauten, ob er wirklich in der Unterwelt gewesen sey, antworten läßt: wie ein vernünftiger Mensch sich doch nur et- was so abgeschmacktes überreden könne! Er habe den Volks-Aberglauben benutzt, und dieses Gerücht in politischen Absichten ausgestreut.

So viel von der Behandlung der mythologischen Stoffe. Bey den historischen tritt erstlich dasselbe ein, daß nämlich die damaligen französischen Sitten häufig den ächten der Personen untergeschoben sind, und die Character nicht genugsam die Farbe ihres Zeitalters und ihrer Nation an sich tragen. Es kommt aber noch ein andrer nachtheiliger Umstand hinzu. Ein mythologischer Stoff ist schon poetisch, und für eine neue poetische Bearbeitung zubereitet.

---

*) Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche,

Im französischen Trauerspiel verlangt man, wie im griechischen, gleichmäßige durchgängige Würde, ja die französische Sprache ist darin noch weit ekler, daß unendlich vieles in der Poesie gar nicht erwähnt werden darf. Bey der Geschichte ist man aber auf einem prosaischen Gebiet, und die Wahrheit des Gemähldes fodert Bestimmungen, Umstände, Züge, zu denen man mehr oder weniger von der Höhe des tragischen Kothurns herabsteigen muß, wie denn auch Shakspeare, der vollkommenste historische Dramatiker, dieß ohne Bedenken gethan hat. Die französischen Dichter haben sich hiezu nicht entschließen wollen, und so fehlt es ihrer Darstellung oft an belebenden Ausmahlungen, oder sie müssen sich, wenn ein halsstarrig prosaischer Umstand endlich doch erwähnt werden muß, mit künstlichen Umschreibungen helfen.

Ueber die tragische Würde der Geschichten haben besondre Grundsätze geherrscht. Corneille war auf dem besten Wege von der Welt, als er den Cid, eine Geschichte aus dem Mittelalter, bey einem verwandten Volke vorgefallen, eine Geschichte, worin durchaus ritterliche Liebe und Ehre herrscht, deren

Hauptpersonen nicht einmal von fürstlichem Range sind, auf die Bühne brachte. Eine Menge Vorurtheile über das tragische Ceremoniell wären von selbst weggefallen, wenn man diesem Beyspiele gefolgt wäre; durch größere Wahrheit, durch verständliche aus der noch geltenden Sinnesart entlehnte Motive, wäre das Trauerspiel dem Herzen befreundeter geworden; die Beschaffenheit der Gegenstände würde von selbst von der steifen Beobachtung misverstandener Regeln der Alten abgelenkt haben, wie sich denn Corneille auch nirgends weiter davon entfernt hat, als gerade in diesem Stück, freylich in Nachfolge seines spanischen Vorbildes; mit Einem Wort, das französische Trauerspiel hätte national und wahrhaft romantisch werden können. Aber ich weiß nicht, welcher ungünstige Stern waltete: Corneille ging, ungeachtet des außerordentlichen Glücks, welches sein Cid machte, keinen Schritt weiter, und fand auch bey dem gemachten Versuche keine Nachfolger. In der Zeit Ludwigs des Vierzehnten galt es für ausgemacht, die französische, ja überhaupt die neu-europäische Geschichte sey zur tragischen Behandlung untauglich. Man warf sich also in die

alte Universalgeschichte: außer den Römern und Griechen suchte man bey den Assyriern, Babyloniern, Persern, Aegyptiern u. s. w. nach oft sehr unbekannten Vorfällen herum, um sie für die tragische Bühne auszukleiden. Racine machte einen, wie er selbst eingesteht, gewagten Versuch mit den Türken; es glückte, und seitdem gestand man den Türken, diesem barbarischen Volk, bey welchem oft die Gewöhnungen des rohesten Despotismus und der niedrigsten Sklaverey in derselben Person vereinigt sind, und das von der Liebe nur die üppigste Sinnlichkeit kennt, die nöthige tragische Würde zu, die man den Europäern absprach, ungeachtet ihre Religion, ihr Ehrgefühl und ihre Achtung für das weibliche Geschlecht sie hätte empfehlen sollen. Allein eigentlich waren es nur die neueren und insbesondere die französischen Namen, welche man als untragisch und unpathetisch nicht dulden wollte, denn sonst wurden damals die Helden des Alterthums in einheimischer Tracht gespielt; und die antiken Namen und Umgebungen waren meistens nur eine leichte Verkleidung, unter der sich ganz moderne französische Charakter deutlich erkennen lassen. Ra-

cine's Alexander ist freylich sehr unhistorisch, aber die Darstellung wird ziemlich natürlich herauskommen, wenn man sich etwa den großen Condé darunter denkt. Und wem fällt bey Titus und Berenice nicht Ludwig der Vierzehnte und die Herzogin de la Valliere ein? Hat der Dichter doch selbst schmeichelnd auf seinen Monarchen angespielt. Voltaire drückt sich etwas stark aus, wenn er sagt, in den Trauerspielen, welche auf Racine gefolgt, glaube man die Romane der Mlle. Scuderi zu lesen, welche unter dem Namen von Helden des Alterthums Bürger von Paris schildern. Er zielte hiemit wohl besonders auf Crebillon. Corneille und Racine, wie sehr sie auch in der Denkart ihrer eignen Nation befangen waren, sind doch zuweilen zu wahrhaft objectiven Darstellungen durchgedrungen. Meisterhaft schildert Corneille im Cid die Spanier; dieß ist begreiflich: er hatte an der Quelle geschöpft. Bis auf die Erbsünde der Galanterie gelang es ihm auch ziemlich gut mit den Römern: eine Seite ihres Charakters faßte er wenigstens, den vorherrschenden Patriotismus, den unbiegsamen Freyheitsstolz, das großartig politische Gemüth. Alles dieß ist freylich,

ungefähr wie beym Lucan, mit einem gewissen Schwulst und selbstbewußten Pomp überkleidet. Die schlichte republikanische Strenge, die religiöse Demuth konnte er nicht erreichen. Racine hat die Sitten des verderbten Roms unter den Kaisern, und die zuerst noch schüchtern ausbrechende Tyranney Nero's vortrefflich geschildert. Zwar hatte er, wie er es selbst mit Dank erkennt, den Tacitus zum Vorgänger; allein es ist immer ein großes Verdienst, den Geschichtschreiber so gut in Poesie zu übersetzen. Auch den Geist der hebräischen Geschichten hat er im Ganzen richtig gefaßt: hier leitete ihn religiöse Ehrerbietung, die der Dichter gewissermaßen immer zu seinem Gegenstande hinzubringen sollte. Weniger ist es ihm mit den Türken gelungen: Bajazet liebt ganz auf europäische Weise; die blutdürstige Politik des despotischen Orients ist zwar in dem Vizier recht gut geschildert: aber das Ganze ist gleichsam eine auf den Kopf gestellte Türkey, wo die Weiber, statt Sklavinnen zu seyn, das Regiment an sich gerissen haben, was denn so abscheulich ausfällt, daß man sich daraus die Lehre ziehen möchte, die Türken hätten wohl so

Unrecht nicht, die Frauen unter Schloß und Riegel zu halten. Auch Voltaire'n ist es meines Bedünkens im Mahomet und der Zaire nicht besser gelungen: überall fehlen die glühenden Farben der morgenländischen Fantasie. Voltaire hat indessen das bedeutende Verdienst, daß er auf eine mehr historische Bearbeitung der Gegenstände drang, und öfter hinarbeitete; und dann, daß er die neu-europäischen ritterlichen und christlichen Charakter, die man seit dem Cid ausgeschlossen hatte, wiederum für die tragische Bühne adelte. Sein Lusignan und Nerestan gehören zu seinen wahrsten, rührendsten und edelsten Schöpfungen; sein Tancred, wiewohl es dem Ganzen der Erfindung etwas an Haltung fehlt, wird immer persönlich die Herzen für sich gewinnen, wie sein Namensbruder im Tasso. Alzire ist von Seiten der historischen Bedeutung sehr vorzüglich. Merkwürdig ist es, daß Voltaire mit seinem rastlosen Umhersuchen nach tragischen Stoffen wirklich die Weltumseglung vollendet hat: denn, wie dort die amerikanischen Völker der andern Hemisphäre, bringt er in seinem Dschingiskan, vom äußersten Ende der unsrigen her, Chinesen auf die Bühne,

welche doch schon durch getreue Beobachtung der Kleidertracht beynahe zu komischen oder grotesken Figuren gestempelt werden,

Leider kam Voltaire mit seiner beabsichteten Umgestaltung des Theaters zu spät: vieles war schon durch den längst hergebrachten engen Zuschnitt verdorben, und das Vorurtheil, welches auf die Beobachtung äußerlicher Regeln und Schicklichkeiten eine ganz unverhältnißmäßige Wichtigkeit legt, hatte sich, wie es scheint, unwiderruflich festgesetzt.

Nächst den Regeln über den äußern Mechanismus, die man von den Alten auf Glauben angenommen hatte, waren es besonders die herrschenden einheimischen Begriffe von geselliger Schicklichkeit, was die französischen Dichter bey der Ausübung ihres Talentes hemmte, und ihnen in vielen Fällen die höchste tragische Wirkung unerreichbar machte. Die Aufgabe des Dramatikers ist, die poetische Form mit Natur und Wahrheit zu verbinden, und also muß nicht schon gleich in jene etwas hineingelegt werden, was diese ausschließt. Das französische Trauerspiel hatte sich seit Richelieu unter Begünstigung des Hofes entwickelt; seine

Szene sogar hatte, wie wir gesehen haben, die Gestalt eines Vorzimmers. In einer solchen Atmosphäre werden die Zuschauer dem Dichter leicht den Gedanken aufdrängen, als gehöre die Höflichkeit mit zu den ursprünglichen wesentlichen Bestandtheilen der Menschheit. Im Trauerspiel gerathen die Menschen durch die furchtbarsten Kämpfe an einander, sie werden mit dem Unglück handgemein; da kann man nur idealische Würde von ihnen fordern, von der Beobachtung feiner geselligen Rücksichten sind sie durch ihre Lage losgesprochen. So lange sie noch Besonnenheit genug haben, diese nicht zu verletzen, so lange sie nicht von der Hingegebenheit des Schmerzes und der Gemüthsverwirrung ganz übermeistert erscheinen, kann auch die innigste Rührung nicht eintreten. Immerhin mag der Dichter für seine Personen die Sorgfalt hegen, die Cäsar für sich selbst nach empfangenem Todesstreich, nämlich anständig zu fallen. In widerwärtiger Nacktheit soll er uns die menschliche Natur nicht zeigen. Schön sollen auch die zerreißendsten und furchtbarsten Aeußerungen noch seyn, irgend etwas muß sie über die gemeine Wirklichkeit adeln. Dieses Wun-

der leistet die Poesie: sie hat unaussprechliche Seufzer, unmittelbare Laute des tiefsten Schmerzes, in denen doch noch etwas melodisches ist. Nur eine gewisse sorgfältig geputzte Schönheit verträgt sich nicht mit dem wahrsten Ausdruck. Und diese Schönheit wird doch gerade von dem Styl eines französischen Trauerspiels gefodert. Etwas liegt schon in der Beschaffenheit ihrer Sprache und ihres Versbaues. Die französische Sprache ist mancher Kühnheiten durchaus unfähig, sie hat wenig dichterische Freyheit, und trägt die ganze grammatische Gebundenheit der Prosa in die Poesie über. Ihre Dichter haben dieß oft anerkannt und beklagt. Ferner ist der Alexandriner mit seinen gepaarten Reimen, mit seinen gleichlangen Hemistichien ein sehr symmetrisches eintöniges Sylbenmaaß, welches sich weit besser zum Vortrage antithetischer Sprüche schickt, als zu einer musikalischen Malerey der Leidenschaft mit ihrem ungleichen, abgerißnen, irren Gedankengange. Aber die Hauptsache liegt in einem Nationalzuge, in dem geselligen Bestreben sich nie in Gegenwart Anderer zu vergessen, sich immer so vortheilhaft zu zeigen als möglich. Man hat oft

bemerkt, daß im französischen Trauerspiel der Dichter in den Reden der Personen allzu sehr durchschimmert, daß er ihnen seine Gegenwart des Geistes, seine besonnene Reflexion über sie, und endlich seine Begierde zu glänzen leiht. Wenn man die meisten ihrer tragischen Reden genau prüft, so wird man finden, daß sie selten so beschaffen sind, als ob die Personen ganz unbefangen allein oder unter einander sprächen und handelten, man wird meistens irgend etwas daran entdecken, wodurch sie mehr oder weniger merkbar gegen den Zuschauer hinausgekehrt sind. Zur innigsten Theilnahme ist erfoderlich, daß man mit den Personen vertraut sey; und wie ist dieß möglich, wenn man sie immer in das Joch ihrer Absichten und Bestrebungen, oder noch schlimmer, einer unnatürlichen und angemaaßten Charaktergröße eingespannt sieht. Man muß sie in den Zwischenräumen des Vorsätzlichen und Selbstbewußten belauschen, wo sie mit sich allein zu seyn glauben und sich sorglos gehen lassen.

Beredsamkeit darf und muß zwar auch im Trauerspiel vorkommen, aber in so fern sie etwas künstlich geordnetes, vorbereitetes ist, nur dann,

wenn der Redende Fassung genug dazu hat; für die hingerissene Leidenschaft paßt nur die unbewußte und unwillkührliche Beredsamkeit. Der wahre begeisterte Redner wird sich über seinem Gegenstande vergessen. Rhetorik nennen wir es, wenn er, mehr als an die Sache, an sich und seine selbstgefällige Kunst denkt. Rhetorik, und zwar Rhetorik in Hoftracht, statt der Eingebungen edler aber einfacher unverkünstelter Natur, herrscht allzusehr in vielen Stellen französischer Trauerspiele, besonders in denen des Corneille; denn Racine und Voltaire haben sich der wahren Darstellung eines zerrissenen Gemüths oft weit mehr genähert. Wenn der tragische Held sein Unglück schon in Antithesen und sinnreiche Gedankenspiele zurecht gelegt hat, so können wir unser Mitleiden sparen. Jene conventionelle Würde ist gleichsam ein Panzer, welcher verhütet, daß der Schmerz nicht bis ins Innerste dringen kann. Wegen Beybehaltung dieses festlichen Aufputzes in Lagen, wo die hingegebenste Selbstvergessenheit natürlich wäre, hat Schiller witzig genug die Helden im französischen Trauerspiel mit den Königen auf altfränkischen Kupferstichen verglichen,

welche sich mit Mantel, Krone und Zepter zu Bett legen.

Die gesellige Ausbildung waltet in der gesammten wissenschaftlichen und künstlerischen Cultur der Franzosen vor. Gesellige Ausbildung schärft den Sinn für das Lächerliche, und darum wird sie, bis zur Ueberverfeinerung getrieben, für den Enthusiasmus tödlich. Denn für den Unempfänglichen hat aller Enthusiasmus, alle Poesie eine lächerliche Seite. Wenn nun eine solche Denkart bey einer Nation allgemein geworden ist, so wird eine gewisse negative Kritik eintreten. Tausenderley muß man vermeiden, urd darüber wird das Höhere vergessen, was man eigentlich leisten sollte. Die Furcht vor dem Lächerlichen ist das Gewissen der französischen Dichter; sie hat ihre Flügel beschnitten, ihren Schwung gelähmt. Und gerade bey der ernsthaftesten Gattung der Poesie mußte diese Furcht sie am meisten ängstigen, denn die Aeußersten gehen in einander über, und sobald das Pathos mislingt, stellt sich auch gleich das Lachen und die Parodie ein. Es ist belustigend, Voltaire's unendliche Seelenangst, wegen einer Parodie, womit seine Semi-

ramis auf dem italiänischen Theater bedroht ward, zu sehen. In einer Bittschrift an die Königin macht dieser Mensch, der sein Leben damit hingebracht, über alles Große und Ehrwürdige Possen zu treiben, seine Stelle unter der Hausdienerschaft des Königs als einen Anspruch geltend, gegen einen sehr erlaubten Spaß höheren Orts ein Verbot auszuwirken. Da die witzigen Köpfe der Franzosen sich erlaubt haben, alles in der Welt, und besonders die Geisteswerke andrer Nationen zu bespötteln, so wird man uns unsererseits auch wohl gönnen, uns gelegentlich daran zu ergötzen, wenn wir sehen, daß ihre Trauerspieldichter bey aller Sorgfalt der Klippe, die sie am meisten scheuten, dennoch dann und wann nicht haben entgehen können. Lessing hat das Lächerliche, wo es sich in der Anlage selbst findet, an der Rodogüne, Semiramis, Merope und Zaire, mit siegreichem Witze verfolgt. Es wäre sowohl hierin, als in Absicht auf einzelne lächerliche Wendungen, eine reiche Nachlese zu halten *).

*) Wenige Beyspiele der letzten Art mögen hinreichen. Eine der ersten Stellen verdienen die Zeilen, womit Theseus im Oedipus des Corneille seine Rolle eröffnet:

Allein Lessing richtete überhaupt gegen die französische Bühne eine weit schonungslosere Polemik, als uns gegenwärtig wohl angebracht scheinen würde. Zu der Zeit, als er die Dramaturgie herausgab,

---

Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
L'absencc aux vrais amans est encor plus funeste.

Eben so bekannt sind folgende aus seinem Otho:

Dis moi donc, lorsqu' Othon s'est offert à Camille,
A-t-il paru contraint? a-t-elle été facile?
Son hommage auprès d'elle a-t-il en plein effet?
Comment l'a-t-elle pris, et comment l'a-t-il fait?

wo es fast unbegreiflich ist, daß der Dichter nichts unheimliches verspürt hat, besonders da er die Vertraute antworten läßt: J'ai tout vû. Daß Attila mit den von ihm abhängigen Königen als mit nichtsnutzigem Gesinde umgeht:

Ils ne sont pas venus, nos deux rois; qu'on leur die
Qu'ils se font trop attendre, et qu' Attila s'ennuie,
Qu' alors que je les mande ils doivent se hâter.

mag seine sehr ernsthafte und wahre Seite haben, aber durch den Ausdruck, und besonders als Eröffnung des Stückes, kommt es ungemein lustig heraus. Ueberhaupt lebte Corneille in Ansehung des Lächerlichen noch in einer großen Unschuld; die Welt ist seitdem mehr gewitzigt worden. Auch wenn man dasjenige abrechnet, was ihm nicht zu Schulden kommt, weil es bloß von der veralteten

sah man fast keine andere als französische Trauerspiele auf unsern Schaubühnen, und das übertriebene Ansehen dieser für classisch geltenden Muster war noch unbestritten. Jetzt hat sich der National-

---

Sprache herrührt, bleibt noch beträchtlich viel übrig. Besonders in die zahlreichen Stücke, welche nicht zu seinen Meisterwerken gerechnet werden, darf man, um dergleichen Züge zu treffen, fast nur aufs Gerathewohl hineingreifen. Racine war durch die ihm natürliche Feinheit und Mäßigung weit mehr vor dieser Gefahr gesichert. Doch ist ihm hier und da noch manches entschlüpft. Wir rechnen dahin z. B. die ganze Rede, worin Theramenes seinen Zögling Hippolyt ermahnt, sich der Liebe zu ergeben. Das Lächerliche erreicht seinen Gipfel in den Zeilen:

Craint-on de s'égarer sur les traces d'Hercule?
Quels courages Venus n'a-t-elle pas domtés?
Vous même, où seriez vous, vous qui la combattez,
Si toujours Antiope, à ses loix opposée,
D'une pudique ardeur n'eût brûlé pour Thésée?

In der Berenice empfängt Antiochus seinen Vertrauten, den er abgeschickt hat, um der Königin seinen Besuch anzumelden, mit den Worten: Arsace, entrerons-nous? Dieses demüthige Harren im Vorzimmer würde schon einer Person im Lustspiel wenig Würde lassen, für einen tragi-

geschmack so entschieden dagegen erklärt, daß eher alles, als dessen Irreleitung nach dieser Seite hin zu besorgen ist.

Die französischen Dramatiker haben es, sagt man ferner, nicht bloß mit einem in Absicht auf

---

schen Helden, selbst vom zweyten Range, ist es eine gar zu klägliche Stellung. Nachher sagt Antiochus zur Königin:

Je me suis tû cinq ans,

Madame, et vais encore me taire plus long-tems.

Und um seinen Vorsatz sogleich durch die That zu bewähren, sagt er hierauf funfzig Verse in Einem Athem. — Wenn Orosman zu Zairen, die er mit europäischer Zartheit zu lieben vorgiebt, sagt:

Je sais que notre loi, favorable aux plaisirs

Ouvre un champ sans limite à n o s v a s t e s d é s i r s;

so ist es noch unschicklicher als lächerlich. Aeußerst lustig aber ist Zairens Antwort an ihre Vertraute, die sie daran erinnert, sie sey Christin:

Ah! que dis-tu? pourquoi rappeler mes ennuis?

Uebrigens ist Voltaire in Vermeidung des Lächerlichen weit behutsamer als seine Vorgänger: ganz natürlich, weil eben in seinem Zeitalter die Sucht zu persifliren am weitesten ging. Man kann dreist behaupten, daß heut zu Tage ein einziger Vers von der Art, wie es deren hundert beym Corneille giebt, den Fall eines Stückes nach sich ziehen würde.

die Einmischung gemeiner Züge äußerst ekeln, und für das Lächerliche reizbaren, sondern auch mit einem sehr ungeduldigen Publikum zu thun. Wir wollen ihnen immer diese Schmeicheley hingehen lassen, die sie sich selbst machen; denn ohne Zweifel ist doch die Meynung, diese Ungeduld zeuge von schneller Fassungskraft und Aufgewecktheit des Geistes. Es dürfte aber noch eine andere Deutung haben: alle Oberflächlichkeit, und besonders die innere Leerheit an Gemüth treibt sich in eilfertiger Ungeduld umher. Wie dem auch sey, dieß hat auf den Bau ihrer Stücke zum Theil einen vortheilhaften, zum Theil auch nachtheiligen Einfluß gehabt. Vortheilhaft, in sofern es sie genöthigt, alles Ueberflüßige wegzuschneiden, ohne Umschweife zur Hauptsache zu kommen, klar zu seyn, zusammen zu drängen, jeden Augenblick so sehr als möglich geltend zu machen. Alles dieß sind gute theatralische Eigenschaften, und haben die französischen Trauerspiele denen im höchsten Grade empfohlen, welche Kunstwerke mehr mit dem nüchternen Verstande prüfen, als sich dabey der Einbildungskraft und dem Gefühl überlassen.

Nachtheilig, in sofern selbst Bewegung, Raschheit, Unterhaltung der Spannung, ununterbrochen fortgesetzt, einförmig werden und ermüden. Es ist wie eine Musik, wovon das piano gänzlich ausgeschlossen wäre, und worin auch der Unterschied zwischen forte und fortissimo durch den misverstandnen Wetteifer der Spieler meistens aufgehoben würde. Ich finde zu wenig Ruhepunkte in ihren Trauerspielen, dergleichen ja in den alten Tragödien überall sind, wo das Lyrische eintritt. Es giebt im menschlichen Leben Augenblicke, die jedes religiöse Gemüth durch Sammlung in sich selbst und einen in die Vergangenheit und Zukunft geworfenen Blick feyert. Diese Heiligkeit des Moments finde ich nicht genug verehrt: der Handelnde wie der Zuschauer wird immer gleich zum Folgenden fortgetrieben; wenige Szenen wird man finden, wo ein bloßer Zustand, unabhängig von dem ursachlichen Zusammenhange ruhig entfaltend dargestellt wäre. Es wird immer nur darnach gefragt, w a s geschieht, und nicht genug nach dem w i e. Und doch ist dieß für den Eindruck auf die Zeugen menschlicher Begebenheiten die Hauptsache. Deswegen sind auch die

schweigenden Effecte von dem Gebiet ihrer Schauspielkunst fast gänzlich ausgeschlossen. Dem Schauspieler bleibt kaum eine andre Muße zur stummen Pantomime als während der an ihn gerichteten langen Reden, wo sie ihn häufiger in Verlegenheit setzt, als zur Entwicklung seiner Rolle behülflich ist. Man ist zufrieden, wenn nur das Weben der Intrigue seinen raschen Takt ununterbrochen fortgeht, und zu dem Ende das Weberschiffchen der Anreden und Erwiederungen fleißig hin und her geworfen wird.

Die Ungeduld ist überhaupt keine gute Stimmung für die Empfängniß des Schönen. Auch die lebendigste Hervorbringung der Kunst, die dramatische Poesie, hat ihre contemplative Seite, und wo diese vernachläßigt wird, da erzeugt die Darstellung statt der innern Musik, welche sie begleiten sollte, eben durch ihre rasche Lebhaftigkeit nur ein betäubendes Geräusch in unserm Gemüth.

Manche technische Unvollkommenheiten ihres Trauerspiels sind von den französischen Kunstrichtern selbst eingestanden worden, z. B. die Vertrauten. Jeder Held und jede Heldin schleppt regelmäßig ei-

nen mit sich, wie einen diensthabenden Kammerherrn oder eine Hofdame. In nicht wenigen Stücken zählt man drey bis vier dieser bloß leidenden Anhörer, die zuweilen sprechen, um ihrem Gönner etwas zu sagen, was er besser wissen könnte, oder auch auf Bothschaften geschickt werden. Die Vertrauten in den griechischen Tragödien, seyen es nun alte Pfleger und Pflegerinnen oder Diener, haben immer eigne charakteristische Bestimmungen, und die alten Tragiker wissen den Nothbehelf der Mittheilungen zwischen einem Helden und seinem Vertrauten, um uns den Gemûthszustand und die Absichten des ersten kennen zu lehren, so gut zu entbehren, daß sie sogar einen so bedeutenden und sprüchwörtlich berühmten Freund, wie Pylades, als stumme Person einführen. Wie sehr man sich aber auch über die Vertrauten lustig gemacht hat, wie groß die Schmach seyn mag, sie spielen zu müssen, so hat man sie doch bis auf den Alfieri nie los zu werden gewußt.

Ein andres Ungemach sind die Expositionen oder Darlegungen der anfänglichen Lage der Sachen. Sie bestehen meistens in wohlgestellten, bey guter

Muße vorgenommnen Eröffnungen gegen die Vertrauten. Eben jenes Publicum, dessen Ungeduld die Dichter und Schauspieler unter so scharfer Zucht hält, besitzt doch Langmuth genug, sich in weitläuftigen Abhandlungen auseinandersetzen zu lassen, was sich anschaulich unter seinen Augen entwickeln sollte. Man gesteht ein, daß selten eine Exposition tadellos ist, daß die Personen in ihren Reden weiter ausholen, als sie natürlicher Weise sollten, sich einander sagen, was sie gegenseitig schon wissen u. s. w. Ist die Sache verwickelt, so fallen sie oft sehr schwerfällig aus: von der des Heraclius und der Rodogüne wird man in der That ganz wirblich im Kopfe. Chaulieu sagte von Crebillons Rhadamist: „Das Stück wäre vollkommen klar, thäte nicht die Exposition." Mir scheint aber ihr ganzes System der Expositionen, sowohl im Trauerspiel als im höheren Lustspiel, nämlich ohne dramatische Bewegung gleich lehrend anzufangen, fehlerhaft. Der Zuschauer ist beym Aufziehen des Vorhangs fast unvermeidlich durch äußerliche Störungen zerstreut, seine Theilnahme ist noch nicht in Anspruch genommen, und nun verlangt der Dichter einen Vorschuß

von Aufmerksamkeit für eine trockne Erörterung, den jener schwerlich zu bewilligen geneigt seyn wird. Machten es die griechischen Dichter doch eben so, wird man einwenden. Die Sache war bey ihnen meistens sehr einfach, und die Zuschauer waren schon im Voraus unterrichtet; auch haben ihre Expositionen, die kunstlosen Prologe des Euripides ausgenommen, gar nicht den lehrhaft einschärfenden Ton der französischen, sondern es ist Leben und Bewegung darin. Wie vortrefflich exponiren dagegen Shakspeare und Calderon! Sie treffen gleich anfangs die Fantasie lebhaft, und wenn der Zuschauer schon gewonnen ist, dann bringen sie erst die nöthigen Entwickelungen des Vorausgesetzten an. Freylich ist dieß Mittel den französischen Trauerspieldichtern versagt, denen alles sichtbar Auffallende, alle körperliche Handlung so kärglich zugemessen ist, und die daher dergleichen, um doch einige Steigerung zu haben, für die letzten Akte aufsparen müssen.

Um das Bisherige in der Kürze zusammen zu fassen: die Franzosen haben ihr Trauerspiel nach einer strengen Idee zu bilden gesucht, sie haben aber statt dessen nur einen abstracten Begriff aufge-

faßt. Sie verlangten tragische Würde und Größe, tragische Situationen, Leidenschaften und Pathos, ganz nackt und rein, ohne allen fremdartigen Zusatz. Durch diese Entrückung aus seinen Umgebungen mußte alles dieß an seiner Wahrheit, Tiefe und Eigenthümlichkeit viel einbüßen, das Ganze ihrer Compositionen aber den lebendigen Reiz der Mannichfaltigkeit und einer freyen Ausmahlung entbehren, wie auch jene hinreißenden Wirkungen, die nur das leise Vorbereitete und allmählig unter freywilligem Nachlassen Anwachsende auf uns macht. Sie stehen in der Theorie der tragischen Kunst ungefähr auf dem Punkte, wo sie in der Gartenkunst zur Zeit des Lenotre standen. Das ganze Verdienst wird in einen der Natur durch die Kunst abgezwungenen Triumph gesetzt. Die Regelmäßigkeit begreifen sie bloß als eine abgezirkelte Symmetrie schnurgerader Baumgänge, beschnittener Hecken u. s. w. Vergeblich würde man sich bemühen, den Baumeistern solcher Gärten an einem englischen Park einen Plan, eine versteckte Ordnung begreiflich zu machen, und ihnen zu zeigen, wie eine Reihe von Landschaftsgemählden, die durch ihre Stufenfolge, ihren

Wechsel und ihre Gegensätze einander heben, alle auf Erregung einer gewissen Gemüthsstimmung abzwecken.

Dauerhaft eingewurzelte Vorurtheile einer ganzen Nation sind selten zufällig, sondern stehen in Beziehung mit einer allgemeinen Mangelhaftigkeit der innern Anlagen, wovon auch die ausgezeichneten Geister, welche die übrigen lenken, nicht ganz ausgenommen sind. Man darf dergleichen Vorurtheile daher nicht bloß als Ursachen, man muß sie zugleich schon als bedeutsame Wirkungen betrachten. Wir geben gern zu, daß das enge Regeln-System, die zergliedernde Verstandes-Kritik die französischen Trauerspieldichter gehemmt hat; indessen bleibt es immer zweifelhaft, ob sie aus eigner Neigung umfassendere Kunstformen gewählt hätten, und wie sie sie ausgefüllt haben würden. An Mitteln und Talenten hat es den vorzüglichsten unter ihnen gewiß nicht gefehlt. Bey Beurtheilung des Einzelnen kann man ihnen nichts erlassen; im Allgemeinen sollte man sie mehr beklagen als tadeln, und wo sie unter so ungünstigen Umständen dennoch das Vortreffliche geleistet, sie doppelt bewundern, wiewohl

wir keinesweges den Gemeinplatz zugestehen können, die überwundene Schwierigkeit gewähre Vergnügen, noch etwas Verdienstliches daran finden, daß ein Kunstwerk zugleich ein Kunststück sey. Nur die Anmaßung der Franzosen, sich aus ihrer Einseitigkeit heraus zu Gesetzgebern des Geschmacks für das ganze menschliche Geschlecht aufzuwerfen, muß mit dem gehörigen Nachdruck zurückgewiesen werden.

Von den Alterthümern der französischen Bühne habe ich das Nöthige schon in der Kürze berührt. Die Pflichten des Dichters wurden nach und nach immer strenger durch den Glauben an die Autorität der Alten und an die Unfehlbarkeit des Aristoteles bestimmt. Sonst aber zog die Neigung ihre Dichter, so lange die dramatische Kunst in Frankreich noch nicht zu völliger Selbstständigkeit durch eine einheimische Erziehung herangewachsen war, zum spanischen Theater hin. Sie ahmten es nicht bloß nach, sie entlehnten geradezu aus dieser Fundgrube sinnreicher Erfindung. Und dieß gilt nicht allein von der älteren Zeit unter Richelieu, es dauerte noch in der ganzen ersten Hälfte vom Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten fort; Racine ist vielleicht

der älteste Dichter, der die Spanier gar nicht gekannt zu haben scheint, wenigstens gewiß keinen Einfluß von ihnen erfahren hat. Die Lustspiele des Corneille sind fast alle Bearbeitungen spanischer Stücke; unter den berühmt gebliebenen Werken der Cid und Don Sancho von Aragon. Das einzige Stück von Rotrou, das sich auf dem Theater behauptet, Wenceslas, ist nach Francisco de Roxas; die nicht ausgeführte Prinzessin von Elis von Moliere nach Moreto, Don Garcia von Navarra nach einem Ungenannten, das Festin de Pierre trägt seinen Ursprung an der Stirn *); die Werke des Thomas Corneille darf man nur ansehen, um sich zu überzeugen, daß sie, bis auf wenige nach, Bearbeitungen spanischer Stücke sind; eben so die älteren Arbeiten des Quinault, nämlich seine Ko-

*) Und verräth zugleich Moliere's Unkunde des Spanischen. Denn wie hätte er bey einer nur leidlichen Kenntniß el convidado de piedra, der steinerne Gast, durch das steinerne Gastmahl übersetzen können, welches hier gar keinen Sinn hat, und nur allenfalls auf die Gastmähler des Midas passen würde?

mödien und Tragikomödien. Das Recht, aus dieser Quelle ohne Umstände zu schöpfen, war so hergebracht, daß die französischen Bearbeiter, bey ganz unverkleideter Entlehnung, sich gar nicht einmal die Mühe gaben, den Urheber des Originals zu nennen, und einen Theil des Beyfalls, den sie einärndten mochten, an den wahren Eigenthümer zurück zu weisen. Nur beym Cid ist der Text des spanischen Dichters häufig angezogen worden, eben weil man dem Corneille das Verdienst der Originalität abstritt. Gewiß würde es ein belehrendes Geschäft seyn, die Vorbilder aufzusuchen, wenn sie nicht zu den berühmteren gehören, oder schon durch den Titel kenntlich sind, und eine Vergleichung mit den Nachbildungen anzustellen. Nur müßte man dabey anders zu Werke gehn, wie Voltaire beym Heraclius, wo Garcia de la Huerta *) seine eben so große Unwissenheit als empörende geflissene Verdrehung unwiderleglich aufgedeckt hat. Wenn die meisten dieser Bearbeitungen heut zu Tage in Frankreich wenig gefallen, so entscheidet dieß noch gar

---

*) In der Einleitung zu seinem Theatro Hespañol.

nicht gegen die Originale, an denen fast immer beträchtlich viel verdorben seyn dürfte. Nichts ist verschiedener als der französische und spanische Nationalcharakter, folglich auch als der Geist ihrer Sprache und Poesie. Der französischen ist die nüchternste Gebundenheit eigen; die spanische hat im entferntesten Abendlande eine orientalische Ader, was sich leicht durch einen Rückblick auf ihre Geschichte begreift: sie berauscht sich in kühnen Bildern und Spielen des Witzes. Wenn man nun ihre Schauspiele dieses üppigen Schmuckes beraubt, aus der Farbenglut ihrer Romanzen und den musikalischen Variationen der Reimstrophen, worin sie abgefaßt sind, in die Eintönigkeit des Alexandriners zwängt, und etwa noch äußre Regelmäßigkeiten hinzufügt, sonst aber die Charakter und Situationen dem Wesentlichen nach stehen läßt, so ist keine Uebereinstimmung mehr zwischen Inhalt und Behandlung, und es wird diejenige Wahrheit eingebüßt, die noch auf dem Gebiet des Fantastischen möglich ist.

Der Reiz der spanischen Poesie überhaupt besteht in der Verbindung von hohem begeistertem Ernst in Gefühlen, die eigentlich aus dem Norden abstam-

men, mit dem lieblichen Anhauch des Südens und dem blendenden Pomp des Orients. Corneille hatte Verwandtschaft mit dem spanischen Geiste, aber nur von der ersten Seite; man könnte ihn für einen in der Normandie erzogenen Spanier halten. Es ist zu beklagen, daß er nicht nach dem Cid, ohne sich an ein fremdes Vorbild anzulehnen, Gegenstände behandelt hat, wo er sich seinem Gefühl für ritterliche Ehre und Treue ganz hätte überlassen können. Dagegen warf er sich in die römische Geschichte, und der strenge Patriotismus der älteren, die ehrgeizige Politik der späteren Römer, mußte ihm jene vertreten, und wurde gewissermaßen in deren Tracht gekleidet. Er ging weit weniger darauf aus, Schrecken und Mitleiden, als Bewunderung durch die Charakter, und Erstaunen durch die Lagen seiner Helden zu erregen. Er rührt fast nie, und kann nur selten erschüttern. Dabey, möchte ich sagen, hat er eine solche Vorliebe für die Bewunderung, daß es ihm nicht genügt, sie für den Heldenmuth der Tugend zu gebieten, er nimmt sie eben sowohl für den Heldenmuth des Lasters in Anspruch, durch die Kühnheit, Seelenstärke, Gegenwart des

Geistes und Erhabenheit über alle menschlichen Schwächen, womit er seine Verbrecher und Verbrecherinnen ausrüstet. Ja oft brüsten sich seine Personen in prahlerischem Stolze, ohne daß man sieht, worauf sie Ursache hätten, stolz zu seyn: sie sind eben stolz auf ihren Stolz. Man kann wohl nicht häufig sagen, daß man an ihnen Antheil nimmt: entweder scheinen sie es nicht nöthig zu haben, bey so großen Hülfsquellen in sich selbst, oder sie verdienen es nicht. Den Kampf der Leidenschaften und Antriebe hat er dargestellt, aber meistens nicht als solchen unmittelbar, sondern schon in einen Streit der Grundsätze verwandelt. In der Liebe hat man ihn am kältesten gefunden, das kommt daher, weil er sich nicht entschließen konnte, sie bloß als eine liebenswürdige Schwäche zu schildern; wiewohl er sie überall anbrachte, auch wo sie nicht hingehört, sey es aus Nachgiebigkeit gegen den Zeitgeschmack, oder aus eigner Neigung zum ritterlichen Wesen, wo die Liebe immer als der Schmuck der Tapferkeit erscheint, als das fliegende bunte Fähnchen an der Lanze, die zierlich geknüpfte Schleife am Degen. Er schildert sie weit weniger

mit ihrer sich unmerklich einschleichenden und unwillkührlich hinreißenden Gewalt, als wie eine anfänglich frey gewählte Pflicht ausschließender Huldigung, die aber nachher neben den ersten ihre Stelle behauptet. So ist es wenigstens in seinen besseren Stücken, in den späteren muß die Liebe freylich oft dem Ehrgeize weichen, und diese beyden Triebfedern entkräften sich gegenseitig. Seine Frauen sind meistens nicht recht weiblich, und so ist ihnen die Liebe, die sie einflößen, wiederum nicht letzter Zweck, sondern Mittel. Sie spornen dadurch ihre Liebhaber zu großen Wagestücken an, zuweilen auch zu großen Verbrechen, und die Männer erscheinen dadurch mehrmals im Nachtheil, daß sie Werkzeuge in der Hand der Frauen sind, und sich von ihnen gleichsam auf heroische Bothschaften aussenden lassen, um den vorgespiegelten Preis der Liebe zu gewinnen. Solche Frauen wie Emilie im Cinna und Rodogüne dürften der Liebe in Wahrheit gar nicht fähig seyn. Wenn aber Corneille in seinen Hauptcharaktern von den Verhältnissen der Natur abweicht, durch Uebertreibung des energischen und Hintansetzung des leidenden Theils, wenn seine

Helden allzu sehr wollen und allzu wenig empfinden, so ist er noch weit unnatürlicher in den Situationen. Diese sind durch unwahrscheinliche Annahmen dermaßen auf die Spitze gestellt, daß man sie eigentlich tragische Antithesen nennen kann, und daß es wiederum natürlich wird, wenn sie sich in einer Reihe epigrammatischer Sprüche ausdrücken. Er liebt es dabey, vollkommen symmetrische Gegensätze anzubringen. Seine Beredsamkeit ist oft bewundernswürdig durch ihre Stärke und Gedrängtheit, zuweilen artet sie in Geschraubtheit aus, und erschöpft sich in überflüßigen Anhäufungen. Die späteren Römer, Seneca der Philosoph und Lucan, haben ihm zu sehr als Muster vorgeschwebt, ja auch von dem Tragiker Seneca ist leider eine Ader in ihn übergegangen. Wegen dieses oft ermüdenden Pomps der Declamation sind einige dazwischen eingestreute einfache Worte *) ungebührlich gepriesen worden. Sie wären allerdings zu loben, wenn sie

*) Z. B. das Qu'il mourût des alten Horaz; das Soyons amis, Cinna; auch das Moi der Medea, welches, beyläufig zu bemerken, vom Seneca entlehnt ist.

allein stünden, es folgen aber lange Reden darauf, welche den Eindruck wieder auslöschen. Wenn die spartanische Mutter, wie dort der Horatier, ihrem Sohne die bekannten Worte bey Ueberreichung des Schildes sagte: „Den, oder auf dem!" so fügte sie gewiß nichts weiter hinzu. Zur Darstellung des Ehrgeizes und der Herrschsucht, einer Leidenschaft, welche alle übrigen menschlichen Gefühle erstickt, und in einem zur kalten Wüsteney gewordnen Gemüth erst recht ihren Thron aufschlägt, war Corneille ganz vorzüglich berufen. Seine Jugend fiel in die letzten bürgerlichen Kriege, er sah noch Reste der Feudal-Unabhängigkeit. Ich will nicht entscheiden, wie viel dieß auf ihn gewirkt haben mag, aber unläugbar ist es, daß der Sinn für die große Bedeutung politischer Fragen, den er oft bewährt, dem folgenden Zeitalter ganz abhanden kam, und in Voltaire'n zuerst wieder rege ward. Seinen Tribut von Schmeicheley an Ludwig den Vierzehnten hat er übrigens auch, wie die sämtlichen damaligen Dichter, in nun vergessenen Versen abgetragen.

Racine, der seit noch nicht einem vollen Jahrhundert entschieden für den Lieblingsdichter der

der französischen Nation erklärt worden ist, befand sich bey seinem Leben in einer bey weitem nicht so günstigen Lage, und konnte, ungeachtet manches glänzenden Erfolges, seines Ruhmes nicht ungestört froh werden. Was er für die letzte Ausbildung der französischen Sprache geleistet, wie unübertrefflich er in Ausdruck und Versbau gewesen, das hat man erst hintennach einsehen können; auf der Bühne hatte er Nebenbuhler, und zwar zum Theil unverdient vorgezogene Nebenbuhler. Auf der einen Seite machten die ausschließenden Bewunderer Corneille's, Frau von Sevigné an ihrer Spitze, förmlich Partey gegen ihn; auf der andern Seite suchte ihn der später aufgekommene Pradon zu überbieten, und es gelang ihm wirklich, nicht nur die Menge, sondern selbst, wie es scheint, den Hof für sich zu gewinnen, so sehr auch Boileau dagegen eifern mochte. Leider unterbrach der Verdruß darüber seine künstlerische Laufbahn, als er eben zur vollen Reife seines Geistes gelangt war; nachher verhinderte ihn misverstandne Frömmigkeit, wieder zur Beschäftigung mit dem Theater zurückzukehren, und nur Frau von Maintenon konnte ihn zu Bearbeitung

geistlicher Gegenstände für eine bestimmte Gelegenheit vermögen. Es ist wahrscheinlich, daß er sonst noch manches höhere geleistet haben würde, da man in seinen vorhandenen Werken fast durchgehends eine bedeutende Steigerung wahrnimmt. Er ist ein durchaus liebenswürdiger Dichter: er hatte eine große Empfänglichkeit für alle zarteren Regungen, und Anmuth in der Weise sie auszudrücken. Seine Mäßigung, die ihn nirgends über die Gränze des Gehörigen ausschweifen ließ, wollen wir ihm nicht zu hoch anrechnen, denn er hatte keinen Ueberfluß an Charakterstärke, ja es sind Spuren von Schwächlichkeit sichtbar, die sich auch, wie behauptet wird, in seinem Leben offenbart haben sollen. Der süßlichen Galanterie hat er gleichfalls gehuldigt, wo sie nur als ein Scheinbild der Liebe dazu dient, die Intrigue zu knüpfen, aber oft ist er zu einer ächteren Schilderung der Liebe, besonders in seinen weiblichen Charaktern hindurchgedrungen, und viele seiner Liebesszenen athmen eine zärtliche Wollust, die sich unter dem Schleyer der schonendsten Sittsamkeit um so verführerischer einschleicht. Die Widersprüche unglücklicher Leidenschaft, die Verirrungen eines

dem unwiderstehlichen Verlangen hingegebenen kranken Gemüths hat er rührender und inniger geschildert als vor ihm und vielleicht auch nach ihm irgend ein französischer Dichter. Ueberhaupt neigte er sich mehr zum Elegischen und Idyllischen als zum Heroischen. Ich will damit nicht sagen, daß er sich nie zu ernsteren und höheren Darstellungen erhoben hätte, wie im Britannicus und Mithridat, aber auch hier läßt sich wohl unterscheiden, was ihm sein Gegenstand aufgab, und was er mit persönlicher Verliebe ausmahlte, wo er weniger dramatischer Künstler ist, als er sein eignes Gefühl sprechen ließ. Indessen vergesse man nicht, daß Racine seine meisten Stücke sehr jung geschrieben, und daß dieß wohl auf seine Wahlen Einfluß haben konnte. Selten empört er durch die unverkleidete Widerwärtigkeit ausgesuchter Greuel, wie Corneille und Voltaire; nur manchmal hat er das wirklich Harte, Schlechte und Niedrige unter allzu höflichen Formen versteckt. Die Anlage seiner Stücke kann ich nun einmal nicht so untadelich finden, wie die französischen Kunstrichter, am meisten hätte ich gegen die aus der alten Mythologie entlehnten einzuwenden: allein ich

glaube, daß er bey den angenommenen Regeln und Schicklichkeiten sich in den meisten Fällen schwerlich behutsamer und geschickter aus dem Handel ziehen konnte, als er gethan hat. Wie viel auch an seinen einzelnen Hervorbringungen auszusetzen seyn mag, so kann man ihn vergleichungsweise und im Zusammenhange der französischen Literatur fast nicht übertrieben loben.

Mit Voltaire, dessen erste Erscheinung auf dem Theater in seiner frühen Jugend fast das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten berührt, hebt eine neue Epoche des französischen Trauerspiels an. Die Veränderungen und Erweiterungen, die er beabsichtete und zum Theil auch wirklich bewerkstelligte, habe ich schon im Allgemeinen erwähnt. Corneille und Racine führten ein eigentliches Künstlerleben, sie waren mit ganzer Seele dramatische Dichter, begehrten als Schriftsteller nichts weiter zu seyn, und alle ihre Studien waren darauf gerichtet. Voltaire hingegen wollte in allen möglichen Gattungen glänzen; eine unruhige Eitelkeit erlaubte ihm nicht, bloß nach der Vollkommenheit in einer einzigen zu streben; bey der vielseitigen Gewandtheit

seines Geistes konnte er Oberflächlichkeit und Unreife der Begriffe nicht vermeiden. Um sein Verhältniß zu seinen beyden Vorgängern in der tragischen Kunst richtig zu fassen, muß man die charakteristischen Züge der beyden Zeitalter, dessen, worin er den Ton angab, und des vorhergehenden classischen, mit einander vergleichen. Ueber die wichtigsten Angelegenheiten der Menschheit herrschte zu Ludwigs des Vierzehnten Zeit der hergebrachte Glaube unangetastet; man suchte in der Poesie nicht sowohl Bereicherung des Geistes als Ausbildung durch ein freyes und edles Ergötzen. Nun war das Bedürfniß des Denkens erwacht, und leider eilte dreister Vorwitz der ergründenden Tiefe weit voraus, und so hatte nach eingerissener öffentlicher Sittenlosigkeit gefährliche spottende Zweifelsucht die Grundfesten aller auf Religion, Sittlichkeit und die Gewährleistung des geselligen Vereins Bezug habenden Ueberzeugungen erschüttert. Voltaire war abwechselnd Denker, Rhetor, Sophist und Spötter. Seine zum Theil unlautern Absichten ließen ihm auch in seiner Laufbahn als Künstler keine vollkommne Unbefangenheit. Da er das Publicum

nach einer mehr durch die Gunst der Vornehmen geduldeten als förmlich gut geheißenen und durch öffentliche Anstalten eingeführten Aufklärung lüstern sah, so ermangelte er nicht, diesem Bedürfnisse entgegen zu kommen, und auf der Bühne in schönen Versen vorzutragen, was man noch nicht von den Lehr- und Rednerstühlen predigen durfte; er benutzte die Poesie als Mittel zu fremdartigen Zwecken. Dieß trübt sehr oft die künstlerische Reinheit seiner Darstellungen. Im Mahomet wollte er die Gefahren des Fanatismus aufstellen, oder, daß wir es nur gerade heraus sagen, des Glaubens an irgend eine Offenbarung überhaupt. Zu diesem Behuf entstellt er auf schnöde Art einen großen historischen Charakter, häuft widerwärtig die schreyendsten Greuel und peinigt das Gefühl. Da er allgemein als erbitterter Gegner des Christenthums bekannt war, so ersann er den Triumph für seine Eitelkeit, in der Zaire und Alzire dennoch durch christliche Gesinnungen zu rühren; und hier beschämte einmal sein bewegliches und wenigstens in augenblicklichen Aufwallungen für das Gute empfängliche Herz die eingewurzelten Tücken seines

Verstandes; es gelang ihm wirklich, und diese rührenden religiösen Stellen klagen ihn wegen so vieler leichtsinniger Lästerungen der muthwilligen Verkennung an. Er hatte in England eine freyere Verfassung kennen gelernt und sich dafür begeistert. Corneille hatte den römischen Republicanismus und die Politik überhaupt wegen ihres poetischen Nachdrucks behandelt; Voltaire hingegen stellte sie poetisch dar, um politisch auf die Volksmeynung zu wirken. Da er die Griechen besser zu kennen glaubte als seine Vorgänger, auch vom englischen Theater und Shakspeare, welches zuvor für Frankreich unentdeckte Inseln waren, eine flüchtige Kenntniß erlangt hatte, so wollte er dieß ebenfalls zu seinem Vortheil benutzen. Er drang auf den Ernst, die Strenge und Einfachheit der griechischen Darstellung, und näherte sich ihr wirklich in so fern, daß er die Liebe bey der Behandlung verschiedner Gegenstände, wo sie nicht hingehörte, ausschloß. Er wollte die Majestät der griechischen Szene wieder auferwecken, und bewirkte von dieser Seite viel Gutes, daß man nach ihm die Augen bey der theatralischen Darstellung nicht mehr so kärglich abfand. Von Shakspeare

entlehnte er, seiner Meynung nach, kühne Theaterstreiche, und damit gerieth es meistens am unglücklichsten: als er nach dem Vorgange jenes großen Meisters in der Semiramis einen Schatten aus der Unterwelt hervorzurufen wagte, offenbarte sich ein ganzer Haufe von Misverständnissen. Mit Einem Worte, er stellte beständig mit der dramatischen Kunst Versuche an, griff bald zu diesem bald zu jenem neuen Wirkungsmittel. Deswegen sind seine Arbeiten zuweilen auf dem halben Wege zwischen Studium und Kunstwerk stehen geblieben; man spürt etwas Schwankendes und Unfertiges in seiner ganzen Bildung. Corneille und Racine sind innerhalb ihrer Gränzen weit vollendeter; sie sind ganz das, was sie sind, und haben keine Ahndung von etwas anderem oder höherem. Voltaire's Ansprüche sind viel ausgedehnter als seine Mittel. Corneille hat die Maximen des Heroismus erhabener ausgesprochen, Racine die natürlichen Regungen sich anmuthiger ausdrücken lassen, Voltaire'n muß man zugestehen, daß er die sittlichen Triebfedern wirksamer ins Spiel gesetzt hat, daß er mehr auf die ursprünglichen Verhältnisse des Gemüths zurückgeht,

und daher auch in einigen seiner Stücke innigere Rührung hervorbringt als jene beyden.

Nur der erste und letzte von diesen drey Meistern der tragischen Bühne der Franzosen sind fruchtbar zu nennen, und auch diese nicht in Vergleichung mit den Griechen. Daß Racine nicht mehr geliefert, rührt zwar zum Theil von zufälligen Lebensumständen her. Er genießt dabey des Vorzuges, daß außer den ersten Jugendversuchen sich seine sämtlichen Stücke auf der Bühne und in der allgemeinen Schätzung erhalten haben. Von Corneille und Voltaire hingegen sind viele gleich anfangs gefallen, oder später verschwunden, und werden auch für die Lesung gänzlich verworfen und hintangesetzt, weswegen man Auswahlen aus ihren Werken unter dem Titel ihrer Meisterstücke veranstaltet hat. Ueberhaupt ist es merkwürdig, wie viele tragische Versuche in Frankreich verunglücken, gegen einen, der gelingt. Laharpe rechnet, daß seit Racine's Tode auf tausend Trauerspiele vorgestellt oder gedruckt seyen, wovon sich außer denen von Voltaire etwa dreyßig auf dem Theater erhalten haben. Ungeachtet des großen Wetteifers in diesem Fache ist daher das

tragische Repertorium der Franzosen gar nicht zahlreich. Wir machen uns nicht anheischig, ein vollständiges Verzeichniß davon zu liefern, noch weiter liegt es über unsre Gränzen hinaus, einzelne Stücke umständlich zergliedernd zu prüfen. Andeuten können wir nur mit flüchtigen Zügen den Charakter und verhältnißmäßigen Werth der vornehmsten Werke jener drey Meister, und einiger Andern, die ausnahmsweise erwähnt zu werden verdienen.

Corneille eröffnete die Laufbahn seines Ruhmes auf das glänzendste mit dem Cid, wovon ihm freylich nur die Ausführung zugehört: den Plan des Spaniers scheint er genau befolgt zu haben. Der Cid des Guillen de Castro ist mir noch nie zu Handen gekommen, um eine genaue Vergleichung anstellen zu können. Nach den beygefügten Proben zu urtheilen, ist das Stück viel einfacher geschrieben, mit rednerischem Pomp hat es erst der französische Bearbeiter ausgestattet. Was er dagegen weggelassen und aufgeopfert, steht dahin. Alle französischen Kritiker sind darüber einverstanden, die Rolle der Infantin sey überflüßig. Sie sehen nicht ein, wie der spanische Dichter dadurch, daß eine Fürstin

in ihrer Neigung zum Rodrigo ihren erhabnen Rang vergißt, ihn als die Blüthe liebenswürdiger Ritterschaft hat heben, und Chimene's gegen so mächtige Beweggründe sich behauptende Liebe um so mehr hat rechtfertigen wollen. Freylich müßte die Leidenschaft der Infantin musikalischer, und die Thaten Rodrigo's gegen die Mohren müßten epischer, d. h. anschaulicher entfaltend, ausgeführt seyn, um für sich zu reizen und im Ganzen zu wirken, was sie sollen. Vermuthlich sind sie es im Spanischen. Das allgemeine Entzücken bey Erscheinung dieses Stücks, das ohne Einmischung irgend einer unedlen Triebfeder ganz auf den Widerstreit der reinsten Gefühle, der Ehre, Liebe und kindlichen Pflicht gebaut ist, zeugte von noch nicht ausgestorbnem romantischem Sinn unter den Zuschauern, die sich den natürlichen Eindrücken überließen. Die Gelehrten miskannten dieß gänzlich; sie behaupteten, die Academie an ihrer Spitze, dieser Gegenstand (einer der schönsten, die je einem Dichter zu Theil geworden) tauge nicht für das Trauerspiel; sie rügten in ihrer Unfähigkeit, sich historisch in ein andres Zeitalter zu versetzen, vielerley vermeynte Unwahr-

scheinlichkeiten und Unschicklichkeiten *). Ein Trauerspiel im Sinne der Alten ist der Cid freylich nicht, auch hatte ihn der Dichter zuerst eine Tragikomödie genannt. Wäre nur bey dieser Gelegenheit die Rücksicht auf den Aristoteles bey Dingen, die gar nicht unter seine Gerichtsbarkeit gehören, abgekommen!

Den Horatiern wird Mangel an Einheit vorgeworfen: Die Ermordung der Schwester und die Lossprechung des siegreichen Römers soll eine zweyte von dem Gefecht der Horatier und Curiatier unabhängige Handlung seyn. Corneille hat sich dieß selbst einschwatzen lassen. Ich finde ihn hierüber vollkommen gerechtfertigt. Wenn Camilla's Ermordung nicht mit dargestellt werden sollte, so hatten die Weiber auch in den ersten Aufzügen nichts zu schaffen, und ohne den Sieg des Patriotismus über die Familien-Bande wäre das Gefecht keine Handlung, sondern bloß eine Begebenheit ohne

*) Scuderi spricht sogar von der Chimene als einem Ungeheuer, und nennt das Ganze kurzweg: „Ce mechant combat de l'amour et de l'honneur." Allerliebst! Der Mann verstand sich aufs Romantische.

tragische Verwicklung gewesen. Ein wahrer Mangel scheint es mir aber, daß Corneille einen öffentlichen Vorfall, der über das Schicksal zweyer Staaten entscheidet, ganz intra privatos parietes mit Beseitigung alles Anschaubaren abgehandelt hat. Darum sinkt auch der fünfte Akt so sehr. Welchen ganz andern Eindruck müßte es machen, wenn Horatius im Angesichte des Königs und Volkes feyerlich nach jenem grausen Gesetzesspruch gerichtet, und durch das Flehen und Wehklagen des Vaters gerettet würde, wie Livius den Hergang beschreibt. Ferner begnügte sich der Dichter nicht mit einer Schwester der Horatier, die einen Curiatier liebt, welche ihm die Geschichte an die Hand gab; er mußte noch eine Schwester der Curiatier, mit einem Horatier vermählt, dazu erfinden: und wie in jener die persönliche Neigung über die Vaterlandsliebe, so hat in dieser die erste über die letzte die Oberhand. Hieraus entsteht eine große Unwahrscheinlichkeit: denn wie wurden bey einer schon bekannten Familien-Verbindung Männer zu dem Zweykampfe gewählt, die gegenseitig Ursache sich zu schonen hatten? Auch ist der Schwestermord des Siegers nur dann

erträglich, wenn man ihn sich in der trotzigsten noch ganz ungebändigten Jugend denkt. Horatius, schon Gatte, hätte weiser und milder seine unglückliche Schwester ertragen, oder er war ein roher Wüterich.

Cinna wird gemeiniglich weit über die Horatier gestellt, wiewohl in der Reinheit der Gesinnungen hier ein tiefer Fall aus jener idealischen Sphäre zu spüren ist, worin sich die Handlung der beyden vorhergehenden Stücke bewegt. Alles ist verworren und vielfach gekränkt. Cinna's Republicanismus ist nur Deckmantel einer andern Leidenschaft: er ist ein Werkzeug in den Händen Emiliens, die ihrerseits immerfort ihre vorgebliche Liebe ihrer Rachsucht aufopfert. Augusts Großmuth ist zweydeutig als die Klugheit eines durch das Alter furchtsam gewordnen Tyrannen. Die Verschwörung ist mit einer prächtigen Erzählung in den Hintergrund geschoben: sie erregt nicht jene düstre Spannung, wodurch sie zu einem so theatralischen Gegenstande wird. Emilien, die eigentliche Seele des Stücks, nannte der geistreiche Balzac lobend „eine anbetungswürdige Furie." Allein die Furien selbst konnten durch Reinigungen und Büßungen versöhnt

werden: Emilie bleibt allen Besänftigungen des Wohlthuns unzugänglich; die Anbetung eines so unweiblichen Geschöpfes möchte kaum einem Liebhaber hingehn. Auch hat sie keine besseren Anbeter, als Cinna und Maximus, ein paar große Schurken, deren Reue zu spät kommt, um für aufrichtig gehalten zu werden.

Es offenbart sich hier schon die Anlage zu einem Machiavellismus der Triebfedern, worein die Dichtung des Corneille späterhin ganz und gar ausartete, und der nicht bloß widerwärtig, sondern obendrein meistens ungeschickt und schwerfällig ist. Er schmeichelte sich, in Absicht auf Welt- und Menschenkenntniß, Hof und Politik die feinsten zu übersehen. Mit einem grundehrlichen Gemüth hatte er die Anmaßung, „den mörderischen Machiavell in die Lehre nehmen" zu wollen, und kramt alles, was er sich von dergleichen Künsten gemerkt hat, breit und lehrhaft aus. Er hat keine Ahndung davon, wie eine gewissenlose selbstsüchtige Politik leise auftritt und sich geschmeidig verstellt. Wenn er dessen irgend fähig gewesen wäre, hätte er doch von Richelieu hierin etwas lernen können.

Unter den übrigen Stücken, worin Corneille römischen Freyheit- und Herrschersinn geschildert hat, ist der Tod des Pompejus das hervorstechendste, jedoch von einer mehr blendenden als ächten Größe erfüllt, wie es sich von einem Cento aus den hyperbolischen Antithesen des Lucan nicht anders erwarten ließ. Diese Bravurstücke der Rhetorik sind am Faden einer übel zusammenhängenden Verwicklung aufgereiht. Neben der Schilderung der letzten Schicksale des großen Pompejus, neben der racheathmenden Trauer seiner Gattin und dem großmüthigen Mitleiden Cäsars, stechen die Intriguen des Ptolemäus, und die ehrgeizige Coquetterie seiner Schwester Cleopatra kleinlich ab. Kaum hat der Sieger dem unwilligen Schatten seines Gegners die letzte Pflicht geleistet, so legt er seine Huldigungen zu den Füßen der schönen Königin: er ist nicht bloß verliebt, sondern verliebt mit Seufzern und Flammen. Cleopatra will ihrerseits, nach des Dichters eignem Ausdruck, mit ihren Liebäugeleyen den Szepter ihres Bruders erhaschen. Cäsar hat allerdings nach seiner Weise eine Menge Frauen geliebt: allein diese etwas cynischen Liebschaften,

ganz nach der Wahrheit dargestellt, dürften überhaupt auf der Bühne unschicklich seyn. Wer kann sich wohl des Lachens enthalten, wenn Roma in der Rede Cäsars die keusche Liebe der Cleopatra um kleine Cäsarn anfleht?

In einem viel späteren Werke, Sertorius, hat Corneille Mittel gefunden, den großen Pompejus klein, und den Helden lächerlich erscheinen zu lassen. Sertorius ruft einmal aus:

Que c'est un sort cruel d'aimer par politique!

Dieß läßt sich auf die sämtlichen Personen des Stücks anwenden. Sie lieben zwar eigentlich ganz und gar nicht, aber sie lassen eine vorgebliche Liebe politischen Zwecken dienen. Sertorius, ein abgehärteter Krieger, thut unter grauen Haaren verliebt in die spanische Königin Viriata, gleichwohl schiebt er einen andern vor, und bietet sich selbst der Aristia an; da Viriata in ihn dringt, sich auf der Stelle mit ihr zu vermählen, bittet er sie ängstlich um Aufschub; Viriata geht, nebst andern artigen Redensarten, rund mit der Sprache heraus, sie wisse weder was lieben noch was hassen sey; Aristia, die verstoßene Gattin des Pompejus, sagt

zu diesem: Nimm mich wieder, sonst heirathe ich einen andern; Pompejus bittet sie, sich nur bis zu Sylla's Tode zu gedulden, den er nicht beleidigen dürfe; von dem niedrigen Bösewicht Perpenna nichts zu erwähnen. Die Anlage zu solchem Seelenfrost nimmt man schon frühzeitig am Corneille wahr, bis auf einen unglaublichen Grad gesteigert aber in den Werken seines Alters.

Im Polyeuct sind christliche Gesinnungen nicht unwürdig ausgedrückt; doch finden wir darin mehr gläubige Ehrerbietung als innige Begeisterung für die Religion: die Wunder der Gnade sind mehr behauptet, als mit geheimnißvoller Erleuchtung begriffen. Sowohl der Ton als die Situationen in den ersten Aufzügen neigen sich gar sehr zum Lustspiel, wie schon Voltaire bemerkt. Eine Frau, die sich aus Gehorsam gegen ihren Vater ohne Neigung verheirathet hat, die ihrem zu spät zurückkommenden Liebhaber und zugleich ihrem Gatten erklärt, daß ihre Zärtlichkeit für jenen noch fortdauert, aber sich in den Gränzen der Tugend halten soll; ein gemein eigennütziger Vater, den es verdrießt, den ersten Bewerber, da er nun ein Günstling des Kai-

sers geworden, nicht zum Schwiegersohn vorgezogen zu haben: alles dieß verheißt keine großen tragischen Entscheidungen. Paulina's getheiltes Herz ist wohl in der Natur, und thut folglich der Theilnahme keinen Abbruch. Man kommt überein, ihre Lage und der Charakter des Severus mache den vornehmsten Reiz des Stückes aus. Allein durch den handelnden Edelmuth dieses Römers, der dabey eine Leidenschaft zu überwinden hat, wird die Entsagung Polyeucts, die ihm nichts zu kosten scheint, sehr in den Schatten zurückgedrängt. Man hat hieraus folgern wollen, das Märterthum sey überhaupt ein ungünstiger Gegenstand für die Tragödie. Mit großem Unrecht. Die Freudigkeit, womit die Märtyrer in Qual und Tod gingen, war nicht Unempfindlichkeit, sondern der Heldenmuth der höchsten Liebe: sie mußten zuvor in unaussprechlich schmerzlichen Kämpfen den Sieg über jede irdische Anhänglichkeit erringen, und durch die Darstellung dieser Kämpfe, dieser Aengstigungen der sterblichen Natur, während der Seraph sich zum Himmel schwingt, kann der Dichter die innigste Rührung erwecken. Das Mittel, wodurch im Polyeuct die Katastrophe bewirkt

wird, nämlich die eben so stumpfsinnige als niederträchtige Pfiffigkeit des Felix, vermöge deren die Bemühungen des Severus, seinen Nebenbuhler zu retten, zu dessen Untergange ausschlagen, ist über allen Ausdruck verwerflich.

Wie sehr sich Corneille im symmetrischen Antithesenspiel der Intrigue gefiel, sieht man daraus, daß er Rodogüne für sein Lieblingswerk erklärt. Ich begnüge mich, auf Lessing zu verweisen, der es lustig genug ins Licht gesetzt, wie sich die beyden trübseligen Prinzen zwischen einer Mutter, welche sagt: „Wer die Geliebte ermordet, den ernenne ich zum Thronerben,“ und einer Geliebten, welche sagt: „Wer die Mutter ermordet, den erwähle ich zum Gemahl,“ albern hin und her hetzen lassen, statt die beyden Furien kurz und gut mit einander einzusperren. Voltaire kommt immer auf den fünften Akt zurück, als eine der herrlichsten Erscheinungen der französischen Bühne. Diese absondernde Beurtheilung von Kunstwerken, die Theile im Widerspruch mit dem Ganzen lobt, ohne welches sie nicht bestehen können, ist uns gänzlich fremd.

Was den Heraclius betrifft, so giebt sich Voltaire die unnütze Mühe darzuthun, daß Calderon den Corneille nicht nachgeahmt, auf der andern Seite bemüht er sich vergeblich abzuläugnen, daß dieser jenen vor Augen gehabt und benutzt. Corneille giebt zwar alles für seine Erfindung aus, allein er hatte auch nur nothgedrungen anerkannt, was er dem Verfasser des spanischen Cid verdankte. Der Hauptknoten, nämlich die Ungewißheit des Tyrannen Phocas, wer von den beyden Jünglingen sein eigner Sohn oder der Sohn seines ermordeten Vorgängers ist, hat mit dem eines Schauspieles von Calderon große Aehnlichkeit, und die Geschichte gab nichts dergleichen an die Hand; im Uebrigen ist die Anlage freylich ganz verschieden. Wie dem auch sey, beym Calderon steht die sinnreiche Kühnheit ausschweifender Erfindungen immer in gleichem Verhältniß mit dem erhöhten Farbenzauber der Poesie; beym Corneille wird man durch das Kopfbrechen, was es kostet, eine schwerfällig gesponnene Intrigue zu entwirren, nur durch eine Reihe tragischer Epigrammen ohne allen Genuß für die Fantasie entschädigt.

Nicomedes ist ein politisches Lustspiel, dessen Trockenheit durch den durchgehends ironischen Ton in den Reden des Helden kaum einigermaßen aufgeheitert wird.

Dieß ist es ungefähr, was vom Corneille noch auf der Bühne erscheint. Seine späteren Werke sind durchaus nur Abhandlungen in geschraubter Gesprächsform über die Staatsraison in diesem und jenem schwierigen Fall. Man könnte eben so gut eine Schachpartie als Trauerspiel aufführen.

Wenn man die Geduld hat, sich durch die unlesbaren Stücke Corneille's hindurchzuarbeiten, so wird man mit Verwunderung wahrnehmen, daß sie nach denselben Grundsätzen gebaut und bis auf die Vernachläßigung des Styls mit nicht geringerem Aufwand dessen, was ihm für Kunst galt, ausgeführt sind, als seine bewunderten Werke. So hat z. B. der Attila in der Anlage eine auffallende Aehnlichkeit mit der Rodogüne. Merkwürdig ist es, in seinen eignen Beurtheilungen zu sehen, auf was für unwesentliche Dinge er ein Gewicht legt, und wie er dabey um den höchsten Zweck der tragischen Dichtung, die Tiefen der menschlichen Gemü-

ther und Schicksale zu enthüllen, ganz unbekümmert scheint. Bey der ungünstigen Aufnahme, die er häufig zu berichten hat, weiß er immer als Ausflucht für seine Eigenliebe, irgend einen Nebenumstand vom Zaun zu brechen, der an dem Unfalle Schuld gewesen seyn soll.

An den zwey ersten Jugendversuchen Racine's verdient eben nichts bemerkt zu werden, als die Biegsamkeit, womit er sich in die Schranken fügte, die Corneille der von ihm geöffneten Bahn gesetzt hatte. In der Andromache machte er sich frey, und war zum erstenmal er selbst. Er drückte die innern Kämpfe und Widersprüche der Leidenschaft mit einer Wahrheit und einem Nachdruck aus, wie man sie auf der französischen Bühne noch nicht vernommen hatte. Andromache's Wittwentreue und mütterliche Zärtlichkeit ist rührend schön; die stolze Hermione reißt selbst in ihren wilden Verirrungen hin. Ihr Abscheu vor dem Orest, nachdem er das Werkzeug ihrer Rachbegierde geworden, und sein verzweiflungsvolles Aufwachen aus der frevelhaften Verblendung, ist beynahe tragisch groß zu nennen. Die männlichen Rollen sind, wie meistentheils beym

Racine, weniger vortheilhaft ausgestattet. Das beständige Drohen des Pyrrhus, den Astyanax auszuliefern, wenn Andromache ihn nicht erhören will, neben seinen galanten Betheurungen, ist der Kunstgriff eines Henkers, der die Folter mit höflichen Redensarten anlegt. Man hat Mühe, sich den Orest nach seiner grausen That als einer spröden Geliebten nachziehend zu denken. Der Muttermord wird mit keiner Sylbe erwähnt, er schien ihn das ganze Stück hindurch vergessen zu haben: woher kommen denn nun am Ende auf einmal die Furien? Das ist ein seltsamer Widerspruch. Die Verknüpfung des Ganzen hat zu sehr das Ansehen gewisser Kinderspiele, wo immer eins vor dem andern läuft und das andre zu erhaschen sucht.

Am Britannicus habe ich schon oben die historische Gründlichkeit der Darstellung gepriesen. Nero, Agrippina, Narcissus und Burrhus sind so richtig gezeichnet, oft mit leisen Andeutungen, und mit so bescheidner Farbenmischung ausgemahlt, daß von Seiten der Charakteristik wohl kein französisches Trauerspiel vorzüglicher ist. Racine hat hier die Kunst besessen, vieles Nichtgesagte verstehen, und

die Zukunft voraus erblicken zu lassen. Nur eine unhaltbare Zusammenstellung, die dem Dichter entschlüpft ist, will ich rügen. Er schildert uns den grausamen Wollüstling, den die Erziehung nur scheinbar gezähmt hatte, wie er zuerst aus den Banden der Zucht und Tugend losbricht. Dennoch spricht Narcissus am Schlusse des vierten Aktes, als hätte er sich schon damals als Schauspieler und Wagenlenker dem Volke preis gegeben. Zu dieser Schmach sank er erst durch ernste Verbrechen abgehärtet herab. Den vollständigen Nero, d. h. neben dem schmeichlerischen und feigen Wüterich in derselben Person den eitlen Fantasten vorzustellen, der als Dichter, Sänger, Schauspieler, beynahe als Gaukler um Bewunderung buhlte, und noch in der Todesangst Homerische Verse anführte, dürfte nur in einem gemischten Schauspiele möglich seyn, und nicht wo durchgängig tragische Würde gefodert wird.

Gegen die Berenice, diese Preisaufgabe einer tugendhaften Prinzessin, scheinen mir die französischen Kunstrichter gewöhnlich sehr ungerecht zu seyn. Es ist zwar ein idealisches Trauerspiel, aber voll zarter Gemüthlichkeit. Niemand weiß weibliche

Schwächen schonender mit einer gewissen Würde zu umkleiden als Racine. Wer kann zweifeln, daß Berenice dem Titus längst alle Beweise ihrer Zärtlichkeit zugestanden hat, wiewohl es sorgfältig verschleyert wird? Sie gleicht einer Magdalena von Guido, die schmachtend ihr Entsagen bereut. Der Hauptfehler des Stückes ist die überlästige Rolle des Antiochus.

Vom Bajazet soll Corneille bey der ersten Aufführung geurtheilt haben, diese Türken seyen sehr französirt. Der Tadel trifft anerkanntermaßen hauptsächlich die Rollen des Bajazet und der Atalide. Der alte Großvizier ist wohl türkisch genug, und wenn sich eine Sultanin einmal zum Sultan macht, so mag sie auch so sultanisch das Schnupftuch zuwerfen als die abscheuliche Roxane. Uebrigens habe ich schon bemerkt, daß die Türkey in ihrer baaren Roheit schwerlich einem gebildeten Publicum vorgeführt werden dürfte. Racine fühlte dieß, verfeinerte aber bloß die Formen, ohne die Grundlage zu ändern. Die Stummen und das Erdrosseln waren Motive, die im Serail nicht entrathen werden konnten, und so giebt er verschiedentlich sehr

zierliche Umschreibungen vom Stranguliren. Dieß ist eben widersprechend: wenn man mit den Gedanken einer Sache so vertraut ist, so nennt man sie auch bey ihrem wahren Namen.

Die Intrigue des Mithridat hat, wie Voltaire bemerkt, große Aehnlichkeit mit der des Geizigen von Moliere. Zwey Brüder bewerben sich um die Braut ihres Vaters, der mit List herausbringt, welchen sie liebt, indem er sich stellt, als wollte er sie abtreten. Die Bestürzung beyder Söhne, da sie erfahren, daß der todt geglaubte Vater noch lebt und eben ankommt, ist in der That ungemein komisch. Der eine ruft: Qu'avons nous fait! So erschrecken Schulknaben, die sich eines Unfugs bewußt sind, wenn der Lehrer unvermuthet hereintritt. Die politische Szene, wo Mithridat seine Söhne über den großen Entwurf der Erbauung Roms zu Rathe zieht, und worin Racine mit dem Corneille glücklich wetteifert, ist zwar logisch in den Zusammenhang verwebt, aber zu dem Ton des Ganzen, und dem Eindruck, den es bewirken soll, paßt sie dennoch nicht. Alle Theilnahme richtet sich auf Monime: sie ist eine von Racine's liebens-

würdigen Schöpfungen, und erregt ein zärtliches Bedauern.

Ueber kein Werk dieses Dichters möchte das Urtheil deutscher Leser wohl weiter von dem der französischen Kritiker und ihres ganzen Publicums abweichen, als über die Iphigenia. Voltaire erklärt sie für das Trauerspiel aller Zeiten und Völker, welches sich der Vollkommenheit, in sofern sie dem Menschen vergönnt ist, am meisten nähert, und seine Landsleute stimmen ihm ziemlich allgemein bey. Wir sehen darin nur eine modernisirte griechische Tragödie, deren Sitten nicht mehr zu den mythologischen Ueberlieferungen passen, deren Einfachheit durch die intriguirende Eriphile zerstört wird, und worin der verliebte Achilles, wie trotzig er sich auch sonst benehmen mag, vollends nicht zu ertragen ist. Laharpe behauptet, der Achilles des Racine sey sogar Homerischer als der des Euripides. Was soll man darauf sagen? Um die Aussprüche solcher Kunstrichter zu erlernen, müßten wir zuvörderst die Griechen vergessen.

Ueber die Phädra darf ich mich um so kürzer fassen, da ich ihr eine eigne Schrift gewidmet

Mag Racine noch so viel vom Euripides und Seneca entlehnt, noch so viel an jenem verdorben und an diesem nicht gebessert haben, so war es doch ein großer Fortschritt von der beliebten Manier seiner Zeit zum ächteren tragischen Styl. Wenn man die Phädra des Pradon damit vergleicht, die den Zeitgenossen eben darum so sehr gefiel, weil gar keine Spur der alten mehr darin übrig, sondern alles zu einem neumodigen Miniaturbildchen für ein Putzcabinet verkleinert war, so muß man den Dichter um so mehr bewundern, der noch in diesem Grade die alten Dichter fühlte, und Muth hatte, sich an sie anzuschließen, der gegen den herrschenden verschrobenen Geschmack so viel Reinheit und unverkünstelte Einfalt zu behaupten wußte. Wenn Racine wirklich gesagt hat, der einzige Unterschied zwischen seiner Phädra und der des Pradon sey, daß er zu schreiben wisse, so that er sich selbst schreyendes Unrecht, und ließ sich von der unseligen Lehre seines Freundes Boileau verblenden, als ob das Wesen der Poesie in Diction und Versbau, und nicht in Dichtung und Darstellung bestände.

Die zwey letzten Stücke Racine's sind, wie bekannt, aus einer ganz andern Epoche seines Lebens, beyde auf dieselbe Veranlassung geschrieben, aber einander sehr ungleich. Esther verdient kaum den Namen eines Trauerspiels; zur Ergötzung für artige Fräulein in einer frommen Erziehungs-Anstalt eingerichtet, geht es nicht sonderlich über seine Bestimmung hinaus. Gleichwohl machte es ein ungemeines Glück. Die Einladung zu den Vorstellungen in St. Cyr wurde als eine Hofgunst angesehen; Schmeicheley und Schadenfreude wußten Anspielungen darin ausfindig zu machen: Ahasverus sollte Ludwig der Vierzehnte, Esther Frau von Maintenon seyn, die nur beyläufig erwähnte stolze Vasti deutete man auf Frau von Montespan, und Haman auf den Minister Louvois. Das ist in der That ein etwas profaner Gebrauch der heiligen Geschichte, wenn ihn der Dichter anders bezweckte. In der Athalie hingegen zeigte er sich zum letztenmal, ehe er von der Poesie und der Welt Abschied nahm, in seiner ganzen Stärke. Sie ist nicht nur sein vollendetstes Werk, ich trage kein Bedenken, sie unter allen französischen Tragödien

für diejenige zu erklären, die, rein von allen Manieren, sich dem großartigen Styl der Griechen am meisten nähert, wie denn auch der Chor völlig im Sinne der Alten, nur nach unsrer Musik und Einrichtung der Bühne auf andre Weise eingeführt ist. Die Szene hat die Majestät einer öffentlichen Handlung; Erwartung, Rührung und Erschütterung wechseln immer steigend; bey der strengen Enthaltung von allem Fremdartigen ist eine reiche Mannichfaltigkeit, zuweilen Anmuth, öfter Hoheit entfaltet. Der Schwung der Propheten trägt die Fantasie zu kühneren Flügen als gewöhnlich empor. Die Bedeutung ist die, welche ein religiöses Drama haben soll: auf der Erde der Kampf des Guten und Bösen, und am Himmel das wache Auge der Vorsehung, aus unzugänglicher Glorie Entscheidung herniederstrahlend. Alles wird von Einem Hauche beseelt: von der frommen Begeisterung des Dichters, an deren Aechtheit dieß Werk eben so wenig als sein Leben zweifeln läßt. Dieß eben fehlt so vielen anmaaßlichen französischen Kunstwerken: nicht innige Liebe zur Sache, sondern die Begierde nach äußerer Wirkung hat sie eingegeben, und so

blickt überall die Künstler-Eitelkeit hervor, und erkältet das Gemüth.

Man weiß das unglückliche Schicksal dieses Stücks. Gewissenszweifel über die Unerlaubtheit aller theatralischen Vorstellungen (die der gallicanischen Kirche ausschließlich eigen zu seyn scheinen, denn in Italien und Spanien haben fromme Männer hierüber ganz anders gedacht) verhinderten die Aufführung in St. Cyr; es erschien im Druck, und wurde allgemein verunglimpft und verworfen, und diese Verwerfung dauerte noch lange nach Racine's Tode fort. So unfähig alles Ernstes war der läppische Geschmack dieses Zeitalters.

Unter den damaligen Dichtern verdient noch der jüngere Corneille bemerkt zu werden, der weniger durch Heroismus in Erstaunen zu setzen suchte, als sein Bruder, als er durch „jene Zärtlichkeiten, die so sehr gefallen," wie Pradon sagt, sich um die Gunst der Zuschauer bewarb. Von seinen zahlreichen der Vergessenheit überantworteten Trauerspielen haben sich nur zwey auf der Bühne behauptet: der Graf von Essex und Ariadne. Die letztere ist ganz nach dem Muster der Berenice

gebildet: eine Tragödie, deren Katastrophe im eigentlichen Verstande in einer Ohnmacht besteht. Die Lage der hingegeben liebenden Ariadne, die sich nach allen Aufopferungen vom Theseus verlassen, von ihrer eignen Schwester verrathen sieht, ist mit rührender Wahrheit ausgedrückt. So oft sich eine Schauspielerin mit einnehmender Gestalt und sanfter Stimme dazu findet, wird sie immer Theilnahme einflößen. Die übrigen Rollen: der kalte verlegene Theseus, die intriguirende Phädra, die bis zu Ende ihre Verstellung gegen eine ihr vertrauende Schwester fortsetzt, der vermittelnde Pirithous, und der König Oenarus, der sich zu der erledigten Stelle des Liebhabers unermüdlich anbietet, sind gar zu kläglich und oft sogar lächerlich. Uebrigens sind die wüsten Felsen von Naxos hier ganz zu modernen Gesellschaftszimmern abgeglättet, und die Prinzen, womit sie bevölkert, suchen die unglückliche Prinzessin, die allein etwas Natur in sich hat, auf feine Art bey Seite oder einander zuzuschieben.

Crebillon fällt der Zeit nach zwischen Racine und Voltaire, doch war er noch Mitbewerber des letzteren. Eine zahlreiche Partey wollte ihn, da

er schon hoch in Jahren war, Voltaire'n entgegen, ja weit über ihn stellen. Nur leidenschaftliche Parteylichkeit oder ein höchst verkehrter Geschmack, oder, was am wahrscheinlichsten ist, beydes zusammen konnten zu einer solchen Ungerechtigkeit verleiten. Denn weit entfernt, zur Läuterung der tragischen Kunst beygetragen zu haben, schließt er sich unverkennbar nicht an die besseren, sondern an die manierirten Schriftsteller aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten an. Bey gänzlicher Unbekanntschaft mit den Alten überhebt er sich gegen sie. Seine Lieblingsbücher waren die altfränkischen Romane eines Calprenede und andrer von gleichem Schlage: aus diesen schöpfte er seine überladenen und schlaff geknüpften Verwickelungen. Ein Mittel dazu, das er fast überall wieder anbringt, ist die unbewußte oder wissentliche Verkleidung der Hauptpersonen unter fremden Namen, wovon im Heraclius das erste Beyspiel gegeben war. So lernt sich Orest in seiner Electra erst nach der Mitte des Stückes kennen. Die beyden Geschwister und ein Sohn und eine Tochter Aegisth's sind fast nur mit ihrer Doppelliebschaft beschäftigt, die zur

Hauptsache weder hilft noch schadet; und Clytämnestra wird durch eine aufgefangne Wunde wider Willen Orests, der sie nicht kennt, umgebracht. Die Ausschweifungen jeder Art, z. B. die Schamlosigkeit, womit Semiramis in ihrer Leidenschaft beharrt, nachdem sie erfahren, daß deren Gegenstand ihr leiblicher Sohn ist, nicht zu erwähnen. Einige leere Wütereyen und Gemeinplätze des Grausens haben dem Crebillon den Beynamen des Schrecklichen erworben, der uns einen Maaßstab für den barbarisch verkünstelten Zeitgeschmack, und den unendlichen Abstand von aller Natur und Wahrheit, bis wohin man gerathen war, abgeben kann. Es ist, als ob man in der Mahlerey den Coypel wegen seiner Schnörkeleyen den Majestätischen nennen wollte.

Voltaire'n ist von seinem ersten Eintritt in die dramatische Laufbahn weder die Einsicht abzusprechen, daß man höher und weiter streben müsse, noch der Eifer, dieß wirklich zu leisten. In wiefern es ihm damit gelungen, wie sehr er selbst noch in National-Vorurtheilen befangen war, gegen die er sich erhob, das ist eine andre Frage. Zur leichteren Uebersicht

seiner Werke wird es dienlich seyn, die Stücke, worin er mythologische Stoffe, und die, worin er römische Geschichte behandelt hat, zusammen zu stellen.

Seine früheste Tragödie, Oedipus, ist ein Gemisch von Annäherung an die Griechen *), (mit dem Vorbehalt, versteht sich, es besser zu machen) und von Nachgiebigkeit gegen die herrschende Manier. Die ächteren Züge verdankt Voltaire dem Sophokles, den er in seinen Vorreden lästert, und gegen dessen Katastrophe die seinige doch nur matt ist. Nicht weniges aber ist aus dem frostigen Oedipus des Corneille in diesen übergegangen, besonders

*) Die Bewunderung für sie scheint ihm mehr durch fremden Einfluß als eignes Studium gekommen zu seyn. Er erzählt in seinem Briefe an die Herzogin von Maine vor dem Orest, wie er in seiner frühesten Jugend in einem fürstlichen Hause Zutritt gehabt, wo man sich mit Lesung des Sophokles, aus dem Stegereife übersetzend, beschäftigte, und wo es Männer gab, welche die Ueberlegenheit des griechischen Theaters über das französische anerkannten. Solche Kenner dürfte man jetzt in Frankreich, bey der allgemeinen Hintansetzung des Studiums der Classiker vergeblich suchen, vollends unter Weltleuten.

nimmt der in die Jocaste verliebte Philoctet hier ungefähr dieselbe Stelle ein, wie dort Theseus und Dirce. Voltaire entschuldigt sich mit der Tyranney der Schauspieler, der ein junger noch unberühmter Schriftsteller sich nicht entziehen konnte. Zu bemerken sind die häufigen Anspielungen gegen die Priester, den Aberglauben u. s. w., welche schon so früh die nachmalige Richtung seines Geistes verriethen.

In der Merope, einer Arbeit seiner reifsten Jahre, sollte nun die Wiedererweckung der ächten griechischen Tragödie, dieses schwierige lange angekündigte und vorbereitete Werk, zur Vollendung gebracht werden. Das wirklich Verdienstliche ist die Ausschließung der herkömmlichen Liebeleyen (wovon aber doch schon Racine in der Athalie das Beyspiel gegeben hatte); denn sonst bedarf es für deutsche Leser kaum einer Erinnerung, wie vieles nicht so recht im griechischen Geiste gedacht ist. Auch sind die Vertrauten ganz nach dem alten Zuschnitt. Die übrigen Mängel des Stücks hat Lessing umständlich und, fast möchte ich sagen, allzu scharf gerügt. Eine gewisse Gunst wird diesem Trauer-

spiele auf der Bühne bey einer guten Darstellung schwerlich entstehen. Das liegt in der Natur des Stoffes. Leidenschaftliche Mutterliebe, um den Verlust ihres einzigen Gutes geängstigt, mit Unterdrückung bedroht, durch standhaften Heldenmuth aufrecht erhalten und endlich siegend, ist etwas so Wahres und Schönes, daß die Theilnahme wohlthätig wird, und von jeder peinlichen Einmischung frey bleibt. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß das Stück Voltaire'n nur sehr bedingter Weise zugehört. Wie viel er vom Maffei entlehnt und wie er nicht immer zum besten abgeändert, hat Lessing ebenfalls gezeigt.

Unter den Umbildungen griechischer Tragödien scheint mir die späteste, Orest, am weitesten hinter der antiken Einfachheit und Strenge zurückgeblieben zu seyn, wiewohl keine Liebe eingemischt und die bloßen Vertrauten vermieden sind. Daß Orest den Ägisth zu stürzen unternimmt, ist nichts sonderliches, und verdiente keine starke Einzeichnung in die tragischen Jahrbücher der Welt. Es ist der Fall, den Aristoteles als den gleichgültigsten setzt, wo ein Feind den andern wissentlich angreift. Und

hier will weder Orest noch Electra etwas weiter: Clytämnestra soll verschont bleiben, kein Göttersprüch hat die Vollziehung des Gerichtes an ihr dem eignen Sohne übertragen. Aber sogar jene That verrichtet Orest kaum selbst: er geht dem Aegisth, man kann wohl sagen, einfältig ins Netz, und wird nur durch einen Aufstand des Volkes gerettet. Nach den Alten befahl ihm das Orakel, die Verbrecher mit List anzugreifen, wie sie es dem Agamemnon gethan hatten. Dieß war gerechte Vergeltung: im offnen Kampfe zu fallen, wäre für den Aegisth ein zu ehrenvoller Tod gewesen. Voltaire hat von seiner Erfindung hinzugesetzt, das Orakel habe ihm auch verboten, sich seiner Schwester zu offenbaren; und weil er dieß, hingerissen von Bruderliebe, bricht, wird er von den Furien geblendet, und verübt den Muttermord unwillkührlich. Das sind in der That wunderliche Einfälle von den Göttern, und eine unerhörte Bestrafung für ein leichtes ja edles Vergehen. Daß Clytämnestra nur so gelegentlich und aus Versehen erstochen wird, hat Voltaire vom Crebillon beybehalten. Schwerlich wird sich ein französischer Dichter je an die eigentliche Aufgabe

bey diesem Gegenstande wagen, nämlich den Muttermord als vorsätzlich und auf Geheiß der Götter vollbracht, vorzustellen. Es ist wahr, sobald man die Clytämnestra nicht im Trotze eines gelungenen Frevels, sondern reuig und durch Mutterliebe erweicht schildert, ist jenes nicht mehr zu ertragen. Aber wie paßte dieß auch zu ihrem so besonnenen Verbrechen? Durch solche Herabstimmung ins Kleinliche geht die ganze Bedeutung des furchtbaren Beyspiels verloren.

Wie die Franzosen sich überhaupt besser auf die Römer verstehen als auf die Griechen, so sollte man erwarten, Voltaire's römische Stücke würden dem politischen Gehalt der Geschichte besser entsprechen, als seine griechischen der symbolischen Urbildlichkeit der Mythologie. Dieß leistet aber nur Brutus, das früheste und einzige verständig angelegte darunter. Voltaire entwarf dieß Trauerspiel in England, er hatte aus dem Julius Cäsar gelernt, was die Oeffentlichkeit republicanischer Thathandlungen auf der Bühne zu wirken vermag, und so wollte er gewissermaßen einen Mittelweg zwischen Corneille und Shakspeare einschlagen. Der erste Aufzug eröffnet

sich majestätisch, die Katastrophe ist kurz aber ergreifend behandelt, die Grundsätze der ächten Freyheit sind überall mit gediegener Beredsamkeit ausgesprochen. Brutus selbst, sein Sohn Titus, der Gesandte des Königs und das Haupt der Verschwörer sind treffend gezeichnet. Ich finde keinen Tadel daran, hier die Liebe eingewebt zu haben. Die Leidenschaft des Titus für eine Tochter Tarquins, welche den Knoten bildet, ist nicht unwahrscheinlich erfunden, und fällt in ihrem Tone nicht aus den geschilderten Sitten. Noch weniger kann ich dem Laharpe beystimmen, wenn er meynt, Tullia sollte stolz und heroisch gesinnt seyn, ungefähr wie Emilia im Cinna, um als Gegengewicht gegen die republicanischen Tugenden zu dienen. Wodurch kann ein edler Jüngling leichter verführt werden, als eben durch zarte schüchterne Weiblichkeit? Es ist wohl überhaupt nicht in der Natur, daß ein Wesen wie Emilia Liebe einflöße.

Cäsars Tod ist ein verstümmeltes Trauerspiel: es endigt mit der vom Shakspeare entlehnten Rede des Antonius vor Cäsars Leiche, d. h. es hat gar keinen Schluß. Und wie übel zusammengestückt

und verfehlt ist es in allen seinen Theilen! Welche grob gesponnene und in der Eile hingepfuschte Verschwörung! Welch ein blödsinniger Cäsar, dem die Verschwornen ins Angesicht trotzen, ohne daß er etwas von ihrem Vorhaben wittert! Daß Brutus, wiewohl er weiß, Cäsar sey sein Vater, ja sogleich nachdem er es erfahren, meuchelmörderische Hand an ihn legt, ist greuelhaft und zugleich höchst unrömisch. Von Vätern, die ihre Söhne in Rom für Staatsverbrechen zum Tode verurtheilt, bietet die Geschichte viele Beyspiele dar; die Gesetze gaben ja den Vätern in ihrem eignen Hause ein unumschränktes Recht über Leben und Tod ihrer Kinder. Die Ermordung eines Vaters aber, selbst zur Rettung der Freyheit unternommen, würde den Thäter in den Augen der Römer als ein widernatürliches Ungeheuer gebrandmarkt haben. Unter welchen Ungereimtheiten die Einheit des Orts angenommen wird, fällt in die Augen. Der Angabe nach ist der Schauplatz auf dem Capitol, hier verschwört man sich am hellen lichten Tage, Cäsar geht dazwischen aus und ein. Allein die Leute scheinen

selbst nicht recht zu wissen, wo sie sind, denn Cassius ruft einmal: courons au Capitole!

Dieselben Unschicklichkeiten finden sich im Catilina wieder, der nur um weniges besser ist. Aus Voltaire's Aeußerungen über die dramatische Behandlung einer Verschwörung, die ich in der vorigen Vorlesung anführte, ließe sich schon schließen, er habe sich nicht darauf verstanden, wenn es nicht einleuchtend wäre, daß das französische System eine ächte Darstellung dieser Art überhaupt unmöglich macht. Nicht nur wegen der Regeln von Ort und Zeit, sondern auch wegen der gefoderten Würde des poetischen Ausdrucks, der sich der genauen Erwähnung einzelner Umstände widersetzt, worauf doch alles ankommt. Die Machinationen einer Verschwörung, die Bemühungen sie zu vereiteln, gleichen Arbeiten in unterirdischen Gängen, wodurch Belagerer und Belagerte einander in die Luft zu sprengen suchen. Der Verstand der Zuschauer muß dabey besonders in Anspruch genommen werden, um die Kunst der Minirer zu begreifen. Hätte Catilina und sein Anhang nicht mehr List und tiefe Verstellung, und Cicero nicht mehr entschloßene

Klugheit aufgewandt, als ihnen von Voltaire geliehen wird, so hätte der eine Rom nicht in Gefahr gesetzt, und der andre es nicht gerettet. Das Stück dreht sich immerfort auf demselben Punkte herum, alle schreyen gegen einander, aber niemand handelt, und am Ende wird die Sache wie durch Zufall und blindes Kriegsglück entschieden. Wenn man die einfache Erzählung des Sallustius liest, so erscheint sie als die ächte Poesie des Gegenstandes, und Voltaire's Behandlung daneben als schülerhafte Rhetorik. Mit einer ganz andern Einsicht in den wahren Zusammenhang menschlicher Angelegenheiten hat Ben Jonson die Sache aufgefaßt, von dem Voltaire viel hätte lernen mögen, den er aber nur durch Unwahrheiten zu verunglimpfen weiß.

Das Triumvirat gehört zu seinen anerkannt mislungenen Unternehmungen im Alter. Es sind endlose Declamationen über die Achtserklärungen, dürftig durch eine leere Spiegelfechterey von Handlung aufgestutzt. Hier finden wir auf einer Insel in dem kleinen Flusse Rhenus die Triumvirn ruhig in ihren Zelten sitzend, während Ungewitter, Erd-

beben und Vulcane toben; eine Julia und den jungen Pompejus wie durch Schiffbruch an den Strand geworfen, wiewohl sie auf festem Lande reisen, und was der Abgeschmacktheiten mehr sind. Voltaire, vermuthlich um den geringen Erfolg bey der Aufführung zu entschuldigen, sagt: „dieß Stück sey vielleicht im englischen Geschmack.“ Der Himmel verhüte!

Wir kehren zu den früheren Trauerspielen zurück, worin Voltaire zum Theil noch unversuchte Gegenstände auf die Bühne gebracht, und die hauptsächlich seinen Ruhm in der dramatischen Laufbahn begründet haben: Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis, Tancred.

Zaire wird in Frankreich als der Triumph der tragischen Poesie in Darstellung der Liebe und Eifersucht betrachtet. Wir möchten nicht mit Lessing behaupten, Voltaire habe sich bloß auf den Canzleystyl der Liebe verstanden. Das Gefühl redet oft bey ihm mit feuriger Stärke, wenn schon nicht mit jener vertraulichen Wahrheit und Naivetät, womit ein unbefangnes Herz sich enthüllt. Allein ich vermisse an Zairens Empfindungsweise das orientalische

Colorit: im Serail erzogen, sollte sie als ein junges Mädchen von glühender Einbildungskraft und gleichsam in den Blumendüften des Morgenlandes berauscht, sich dem Gegenstande ihrer Leidenschaft anschmiegen. Ihre fantasielose Liebe wohnt einzig im Herzen, und wie läßt sich das für solch einen Gegenstand denken? Orosman macht zwar seinerseits Ansprüche auf europäisches Zartgefühl, aber der Tartar in ihm ist nur überfirnißt, er bekommt häufige Rückfälle in sein rohes Wüthen und despotische Angewöhnungen. Hätte der Dichter wenigstens die ihm zugeschriebene Großmuth durch einen berühmten historischen Namen beglaubigt, wie wir z. B. den Saladin als einen edlen und freygesinnten saracenischen Monarchen kennen. So aber neigt sich alle Gunst auf die unterdrückte christliche und ritterliche Seite, und die glorreichen Namen, die sie aufzuweisen hat. Was ist rührender als der königliche Märtyrer Lusignan, der biedre und fromme Nerestan, der in tapfrer Jugend nur für die Erlösung seiner Glaubensgenossen unternehmend ist? Die Szenen, worin sie erscheinen, sind durchgehends vortrefflich, besonders der ganze zweyte

Aufzug. Der Gedanke, an die Wiedererkennung einer Tochter ihre Bekehrung zu knüpfen, kann nicht genug gepriesen werden. Allein die große Wirkung dieses Aufzuges schadet meines Bedünkens dem Uebrigen. Wünscht wohl jemand im Ernst die Verbindung Zairens mit Orosman, außer Zuschauerinnen, denen die der Schönheit hier gezollte Huldigung schmeicheln mag, oder Zuschauer, die selbst noch in den Bethörungen der Jugend verstrickt sind? Können andre willig mitempfinden, wenn in Zairens Seele eine durch die That des Sultans so übel gerechtfertigte Liebe der Stimme des Blutes und den heiligsten Anforderungen der Kindespflicht, Ehre und Religion die Wage hält?

Es war ein verdienstliches Wagestück (so seltsame Vorurtheile herrschten in Frankreich) in der Zaire französische Helden aufgeführt zu haben. In der Alzire ging Voltaire weiter, und behandelte eine noch nie unter seinen Landesgenossen berührte Begebenheit der neueren Geschichte. Wie dort ritterliche und saracenische Denkart, so stehen hier Spanier und Peruaner einander gegenüber. Die Contraste der alten und neuen Welt haben zu

dichterischen Schilderungen Anlaß gegeben. Wiewohl die Handlung erfunden ist, finde ich in diesem Stücke mehr historischen Gehalt, und mehr von dem, was man symbolische Behandlung nennen kann, als in den meisten französischen Trauerspielen. Zamor stellt uns den noch freyen, Monteze den unterjochten Wilden vor, Gusman den Uebermuth der Eroberer, Alvarez den mildernden Einfluß des Christenthums. Alzire steht zwischen diesen streitenden Elementen in der Mitte, in einem rührenden Kampfe zwischen der Anhänglichkeit an Vaterland, Sitte und der ersten Wahl ihres Herzens auf der einen, und neuen Banden der Ehre und Pflicht auf der andern Seite. Für Alzirens Liebe sprechen alle menschlichen Antriebe, die Zaire gegen sich hat. Der letzte Auftritt, wo der sterbende Gusman hereingetragen wird, ist wohlthätig erschütternd. Die herrlichen Zeilen über den Unterschied der Religionen, wodurch Gusman den Zamor bekehrt, sind von einem historischen Zuge entlehnt: es sind die Worte des Herzogs von Guise an einen Protestanten, der ihn ermorden wollte; aber es macht dem Dichter nicht weniger Ehre, sie so angewandt

zu haben. Kurz, ungeachtet der Unwahrscheinlichkeiten in der Anlage, die sich leicht entdecken lassen und oft gerügt worden sind, scheint mir Alzire der glücklichste Wurf und die gelungenste unter allen Compositionen Voltaire's.

Im Mahomet hat sich die Unlauterkeit der Absichten an den Künstler schrecklich gerächt. Er betheure noch so sehr, er habe es nur gegen den Fanatismus gemeynt, er hat unläugbar die Verderblichkeit des Glaubens an irgend eine Offenbarung lehren wollen, und sich dazu alles für erlaubt gehalten. So ist ein Werk entstanden, das Wirkung macht, aber eine schreyende peinliche Wirkung, wogegen sich die Menschlichkeit, die Philosophie und der religiöse Sinn in gleichem Grade empört. Voltaire's Mahomet macht zwey unschuldige Geschwister, die ihn als einen Gottgesandten kindlich anbeten, zu unbewußten Vatermördern, und dieß durch die Triebfeder einer blutschänderischen Liebe, worein sie ebenfalls durch seine Zulassung unwissentlich verfallen sind; den Bruder, da er ihm als der verblendete Vollführer seines Greuelgebots die größte Ergebenheit bewiesen, belohnt er durch Gift,

und spart die Schwester zum Opfer seiner ekeln Lüste auf. Dieses Gewebe von Abscheulichkeiten, diese kaltblütige Wollust an der Bosheit liegt vielleicht über die Gränzen der Menschheit hinaus, gewiß aber über die Gränzen der poetischen Darstellung, wenn auch etwas so ungeheures irgend einmal im Laufe der Zeiten als Misgeburt vorkommen sollte. Und hievon abgesehen: welche Entstellung, ja Verzerrung der Geschichte! Von ihren wundervollen Reizen hat er sie entkleidet, an orientalisches Colorit ist nicht zu denken. Mahomet war ein falscher Prophet, aber zuverläßig ein Begeisterter, sonst hätte er nicht durch seine Lehre die halbe Welt umgestaltet. Welch ein Unverstand, ihn bloß zum kalten Betrüger zu machen! Ein einziger von den tausend erhabenen Sprüchen des Koran würde hinreichen, um diese widersinnigen Erdichtungen niederzudonnern.

Semiramis ist aus französischen Manieren und misverstandnen Nachahmungen bunt zusammengestückt. Da ist etwas Hamlet und etwas Clytämnestra und Orest, aber von keinem etwas rechtes. Die Liebe zu einem ungekannten Sohne ist sogar aus der Semiramis des Crebillon in diese überge-

gangen. Die Erscheinung des Ninus ist ein Mittelding von dem Geist im Hamlet und dem Schatten des Darius beym Aeschylus. Daß sie überflüßig sey, haben selbst die französischen Kritiker eingesehen. Lessing hat das Gespenst durch Spott verscheucht. Unter vielen Lastern gegen die Weise ordentlicher Gespenster hat es auch dieses an sich, seine Reden entsetzlich auf Schrauben zu stellen. Nachdem Voltaire so viel gegen die Liebe an einer untergeordneten Stelle im Trauerspiel geeifert, hat er dennoch das sich kreuzende Doppelpaar von Verliebten, die sogenannte partie quarrée, in diesem Schauspiel, welches eine ganz neue Gattung begründen sollte, nicht los werden können.

Seit dem Cid war wohl kein französisches Trauerspiel erschienen, dessen Verwicklung auf so reine Triebfedern der Ehre und Liebe ohne alle unedeln Einmischungen gebaut, und das so ganz der Darstellung ritterlicher Gesinnungen geweiht wäre, als Tancred. Amenaide, auf Ehre und Leben angeklagt, verschmäht es, sich durch eine Erklärung zu rechtfertigen, die ihren Geliebten in Gefahr setzen würde; und Tancred, wiewohl berechtigt sie für

treulos zu halten, verficht sie im Zweykampf, und hat aus Verzweiflung einen Heldentod gesucht, als sich der unselige Irrthum aufklärt. Von dieser Seite ist das Stück untadelich und des größten Lobes werth. Es wird durch andre Unvollkommenheiten geschwächt. Der Deutlichkeit schadet es sehr, daß wir den Brief ohne Ueberschrift, der alles verursacht, nicht sogleich anfangs zu hören bekommen, daß er nicht vor unsern Augen abgeschickt wird. Die politischen Erörterungen im ersten Aufzuge sind lästig; Tancred erscheint erst im dritten, und man erwartet ihn mit Ungeduld, um die Szene zu beleben. Amenaidens tobende Verwünschungen am Schlusse sind disharmonisch mit der tiefen aber sanften Rührung, womit die Wiedervereinigung zweyer Liebenden, die sich verkannt haben, in dem Augenblicke ihrer Trennung durch den Tod, uns überwältigt.

Man hätte es Voltaire'n wohl erlassen mögen, in der früher geschriebenen Chinesischen Waise den großen Dschingiskan verliebt vorzustellen. Dieses Schauspiel sollte den Titel führen: Die Eroberung von China nebst Bekehrung des greulichen

Tartarchans u. s. w. Das ganze Interesse dreht sich um zwey Kinder, die man nicht zu sehen bekommt. Die Chinesen werden als die tugendhaftesten und weisesten aller Menschen vorgestellt, und fließen über von philosophischen Sittensprüchen. Wie Corneille im Alter seine Personen sämtlich zu Politikern machte, so stattete Voltaire die seinigen mit Philosophie aus, und bediente sich ihrer, um seine Lieblingsmeynungen zu predigen. Corneille's Beyspiel schreckte ihn nicht ab, als in ihm die Kraft zur Darstellung der Leidenschaften erloschen war, eine Anzahl matter und verfehlter Hervorbringungen ans Licht zu fördern.

Seit Voltaire ist die Verfassung der tragischen Bühne der Franzosen ungefähr dieselbe geblieben. Noch ist kein Talent aufgestanden, das Kraft genug gehabt hätte, die Kunst um einen Schritt vorwärts zu führen, und verjährte Vorurtheile durch den Erfolg siegreich zu widerlegen. Mancherley Versuche sind gemacht, die sich aber meistens bald an dieß bald an jenes unter dem bisher Geleisteten anschließen, ohne es zu übertreffen. Die Bemühung, mehr historischen Umfang in die dra-

matische Darstellung zu bringen, scheitert an den hergebrachten Einschränkungen. Von den in Frankreich selbst geschehenen sowohl theoretischen als praktischen Angriffen auf das herrschende Regeln-System wird es am schicklichsten seyn, bey Uebersicht des heutigen Zustandes der französischen Bühne ein Wort zu sagen, wenn wir erst vom Lustspiele und den übrigen Nebengattungen gesprochen; da man hiedurch entweder neue Gattungen zu stiften, oder die Gränzscheidungen der bisherigen als willkührlich einzureißen versucht hat.

Eilfte Vorlesung.

Dasselbe System von Regeln und Schicklichkeiten, dessen unvermeidlich einengenden Einfluß beym Trauerspiel ich zu zeigen gesucht habe, in Frankreich auf das Lustspiel angewandt, mußte vielmehr vortheilhaft wirken. Denn diese gemischte Gattung hat, wie wir oben gesehen, eine unpoetische Seite, und ein gewisser, wenn auch nicht ganz wesentlicher Kunstzwang thut dem Lustspiel wohl, da es bei einer allzu nachläßigen Breite der Behandlung Gefahr läuft, in Absicht auf den Bau des Ganzen in Formlosigkeit, auf die Einzelnheiten der Ausführung in alltägliche Gemeinheit hinein zu gerathen. In der französischen wie in der griechischen Sprache tritt der Umstand ein, daß einerley Sylbenmaaß im Tragischen und Komischen gebraucht wird, was auf den ersten Blick befremdlich auffällt. Aber wenn uns der Alexandriner zum freyen nachahmen-

den Ausdruck des Pathos nicht sonderlich geeignet schien, so ist es dagegen an sich schon drollig, ein seiner Natur nach so symmetrisches Sylbenmaaß sich den vertraulichen Wendungen des Gesprächs anschmiegen zu hören. Die in andern Gattungen einschränkende grammatische Gewissenhaftigkeit der französischen Poesie ist dem Lustspiele völlig angemessen, wo die Versification nicht auf Kosten der Aehnlichkeit mit der Sprache des Umgangs erkauft werden, wo sie den Dialog nicht durch Schwung und Würde über die Wirklichkeit erheben, sondern ihm nur eine zierlichere Leichtigkeit ertheilen soll. Mir scheint also auch die Meynung gerechtfertigt, welche in Frankreich dem Lustspiel in Versen eine weit höhere Achtung als dem prosaischen zugesteht.

Ich suchte zu zeigen, daß die Einheiten des Ortes und der Zeit dem Wesen mancher tragischen Gegenstände widersprechen, weil eine umfassende Handlung oft an entfernten Orten zugleich fortrückt, und große Entscheidungen sich nur langsam vorbereiten. Beym Lustspiel fällt dieß weg: hier soll die Intrigue herrschen, deren Geschäftigkeit alles geschwind zum Ziele führt, und so stellt sich

die Einheit der Zeit beynahe von selbst ein. Die häuslichen und geselligen Kreise, in denen das Lustspiel sich bewegt, sind gewöhnlich an Einem Orte versammelt, der Dichter braucht unsrer Einbildungskraft folglich keine Reisen zuzumuthen: nur hätte man doch vielleicht wohl gethan, die Einheit des Ortes nicht so ängstlich zu nehmen, und den Uebergang aus einem Zimmer in das andere, oder in verschiedene Häuser derselben Stadt zu erlauben. Die besonders in der ältern Zeit häufig nach den lateinischen Lustspieldichtern beybehaltene Wahl des Schauplatzes auf der Straße ist nach unsrer Lebensweise meistens sehr unwahrscheinlich, und um so mehr zu tadeln, da sie schon bey den Alten ein aus dem Bau ihrer Theater entsprungener Uebelstand war.

Die französischen Kunstrichter und die durch sie herrschend gewordene Meynung erklären nur einen einzigen ihrer Lustspieldichter, den Moliere, für klassisch, und alles seitdem Geleistete wird nur als mehr oder weniger unvollkommene Annäherung an dieses vermeyntlich unübertreffliche ja unerreichbare Muster geschätzt. Wir werden also zuvörderst die-

sen Stifter des französischen Lustspiels charakterisiren, und alsdann einen kurzen Abriß von dessen fernerer Bearbeitung geben.

Moliere hat Werke in so verschiedenen Gattungen und von so verschiedenem Werthe hervorgebracht, daß man kaum denselben Urheber darin wieder erkennen sollte, und doch wird gewöhnlich, wenn man von seiner Eigenthümlichkeit und seinen Verdiensten um die Fortschritte der Kunst redet, alles auf einen Haufen zusammen geworfen.

In geringem Stande gebohren und erzogen, genoß er den Vortheil, das bürgerliche Leben aus eigner Erfahrung kennen zu lernen, und machte sich die Fertigkeit zu eigen, niedrige Sprecharten nachzuahmen. Nachher, als ihn Ludwig der Vierzehnte in seine Dienste nahm, hatte er Gelegenheit, wiewohl von einer untergeordneten Stelle aus, den Hof in der Nähe zu beobachten. Er war ein Schauspieler, und zwar, wie es scheint, besonders im übertreibenden und possenhaften Komischen stark; so wenig von Vorurtheilen persönlicher Würde eingenommen, daß er sich allen Bedingungen unterzog, welche dieß mit sich brachte, und immer bereit war,

die auf der Bühne damals so häufigen Stockschläge auszutheilen oder zu empfangen. Ja sein mimischer Eifer ging so weit, daß er als der wirkliche Kranke in der Vorstellung des eingebildeten seinen Geist aufgab, und im eigentlichen Sinne ein Märtyrer fremden Gelächters wurde. Sein Gewerbe war, allerley lustige Ergötzungen für den Hof auszusinnen, und zur Erholung von Staatsgeschäften oder Kriegsunternehmungen „den größten König der Welt" zum Lachen zu bringen. Man sollte denken, bey der gefeyerten Rückkehr von einem glorreichen Feldzuge hätte dieß auf eine feinere Art geschehen können, als durch Darstellung der ekelhaften Zustände eines eingebildeten Kranken; allein Ludwig der Vierzehnte nahm es nicht so genau: er war mit den Bemühungen seines von ihm beschützten Lustigmachers sehr wohl zufrieden, und tanzte sogar zuweilen in dessen Balletten in höchsteigner Person mit. Genug, diese äußere Lage Moliere's war Ursache, daß viele seiner Arbeiten als bloße Gelegenheitsstücke auf höheren Befehl entstanden sind, und auch das Gepräge davon an sich tragen. Ohne außer Frankreich gereist zu seyn, hatte er Gelegen-

heit, die Sazzi's der welschen komischen Masken auf dem italiänischen Theater zu Paris kennen zu lernen, wo abwechselnd mit französischen geschriebnen Szenen improvisirt ward; an den spanischen Lustspielen studierte er die sinnreichen Verwickelungen der Intrigue; Plautus und Terenz lehrten ihn das Salz des attischen Witzes, den ächten Ton komischer Sittensprüche und feinere Charakteristik kennen. Alles dieß verwendete er mit mehr oder weniger Geschick zu seinem augenblicklichen Gebrauch, und zog noch allerley seiner Kunst fremde Mittel herbey, um sein Schauspiel recht bunt aufzuputzen: die allegorischen Aufzüge der Opern-Prologe, musikalische Intermezzo's, worin er sogar italiänische und spanische National-Musik mit Texten in ihrer eignen Sprache anbrachte; bald prächtige bald groteske Ballette, ja zuweilen bloße Luftspringereyen. Von allem wußte er Vortheil zu ziehen: der seinen Stücken widerfahrne Tadel, die fehlerhaften Manieren mitwerbender Schauspieler, von ihm selbst und seiner Gesellschaft täuschend nachgeäfft, ja die Verlegenheit, nicht so schnell als es der König verlangte, eine theatralische Unterhaltung

herbeyschaffen zu können, wurden für ihn ein Stoff der Belustigung. Seine aus dem Spanischen entlehnten Stücke, seine bloß für die Schaulust eingerichteten Pastoralen und Tragikomödien, und außerdem noch drey bis vier eigentliche und zwar versifizirte, also sorgfältiger ausgearbeitete Lustspiele aus seiner frühern Zeit geben die Kritiker ohne weiteres Preis. Aber auch in den Possenspielen mit oder ohne Ballette und Intermezzo's, worin das übertreibende Komische und oft das selbstbewußte und willkührliche der Lustigmacherey vorwaltet, hat Moliere zwar eine unerschöpfliche gute Laune bewährt, vortreffliche Späße verschwenderisch ausgestreut, und mit kecken und derben Strichen ergötzliche Carikaturen gezeichnet; jedoch alles dieß ist schon vielfältig vor ihm geleistet worden, und ich kann nicht einsehen, wodurch er in diesem Fache einzig und als ein ganz origineller Kunstschöpfer dastehen soll. Ist z. B. der prahlerische Offizier des Plautus in der grotesken Charakteristik etwa weniger verdienstlich als der bürgerliche Edelmann? Wir werden sogleich in der Kürze prüfen, ob Moliere die ganz oder theilweise vom Plautus

und Terenz entlehnten Stücke wirklich verbessert hat. Wenn wir es uns dabey gegenwärtig erhalten, daß wir an diesen Lateinern nur einen abgeschwächten oder verfärbten Widerschein des attischen Lustspiels haben, so wird sich daraus beurtheilen lassen, ob er im Stande gewesen seyn würde, dessen Meister zu meistern, falls sie auf uns gekommen wären. Viele seiner Erfindungen sind mir als erborgt verdächtig, und ich bin überzeugt, die Quelle würde sich nachweisen lassen, wenn man die Alterthümer der possenhaften Litteratur durchsuchte. *) Andere liegen so nahe, sind so oft genutzt und abgenutzt, daß sie gewissermaßen für ein komisches Gemeingut gelten können. So ist die Szene im eingebildeten Kranken, wo die Liebe der Frau durch den verstellten Tod des Mannes auf die Probe ge-

*) Der gelehrte Tiraboschi (Storia della letteratura italiana. Lib. III. § XXV) bezeugt dieß in sehr starken Ausdrücken: „Moliere", sagt er, „hat die italiänischen „Komiker so sehr benutzt, daß, wenn man ihm alles „nehmen wollte, was er von Andern genommen, die „Bände seiner Lustspiele um vieles zusammen schmelzen „würden."

stellt wird, ein uralter Schwank, den unser ehrlicher Hans Sachs lustig genug behandelt hat *). Man hat eine Aeußerung von Moliere, nach welcher er über das Plagiat eben nicht gewissenhaft gesinnt war. Bey den Verhältnissen ohne Würde, worin er lebte, und worin alles so sehr auf einen blendenden Schein berechnet war, daß ihm nicht einmal sein Name von Rechtswegen gehörte, darf uns dieß um so weniger Wunder nehmen.

Wo Moliere sich in den possenhaften Stücken auch nicht an fremde Erfindung anlehnt, hat er sich doch ausländische komische Manieren, besonders die der italiänischen Buffonnerie zu eigen gemacht. Er wollte eine Art von maskenhaften Charaktern ohne Masken einführen, die mit denselben Namen wiederkommen. Sie haben aber nie recht einhei-

*) Ich weiß nicht, ob es schon bemerkt worden, daß der Gedanke, welcher die Grundlage der gezwungenen Heirath ausmacht, vom Rabelais entlehnt ist. Bey diesem stellt Panurg eben so eine Berathschlagung über seinen künftigen Ehestand an, und erhält auch vom Pentagruel eben so skeptische Antworten, wie dort Sganarell von dem zweyten Philosophen.

misch in Frankreich werden wollen, weil der biegsame, die jedesmal geltende Sitte nachahmende französische National-Charakter sich nicht mit jener barocken Originalität im Aeußern verträgt, welcher sich wunderliche Individuen bey andern Völkern sorglos überlassen, wo der gesellige Ton nicht alles überein modelt. Da man den Sganarellen, Mascarillen, Scapins und Crispins ihre Tracht hat lassen müssen, damit sie nicht alle Haltung verlören, so sind sie jetzt vollends auf der Bühne veraltet. Ueberhaupt neigt sich der französische Geschmack wenig zum selbstbewußten, lustig übertreibenden, und alsdann willkührlich werdenden Komischen, weil diese Gattungen mehr die Fantasie als den Verstand ansprechen. Wir wollen dieß gar nicht tadeln, noch über die Rangordnung der Gattungen streiten. Die Geringschätzung der eben genannten kann vielleicht zu desto vorzüglicherem Gedeihen des Komischen der Beobachtung ausschlagen. In der That haben die französischen Lustspieldichter darin viel Feines und Geistreiches geleistet; Moliere's großes Verdienst wird darein gesetzt, und es ist gewiß sehr hervorstechend. Es fragt sich nur, ob es

von der Art ist, daß es die französischen Kunstrichter berechtigt, gegen ein halbes Dutzend sogenannter regelmäßiger Lustspiele von Moliere den gesammten Vorrath aller andern Nationen an fein charakterischen Darstellungen so unendlich tief herabzuwürdigen, wie sie thun, und ihn als das komische Genie ohne Gleichen aufzustellen.

Wenn die Franzosen schon in den Lobeserhebungen auf ihre Tragiker aus National-Eitelkeit und Unbekanntschaft mit fremden Geisteswerken sehr übertrieben sind, so überbieten sie sich vollends im Preisen Moliere's auf eine Weise, die aus allem Verhältnisse mit dem Gegenstande heraustritt. Voltaire nennt ihn den Vater des ächten Lustspiels, und für Frankreich kann man dieß gelten lassen. Nach Laharpe sind Moliere und das Lustspiel zwey gleichbedeutende Namen, er ist der erste aller Moral-Philosophen, seine Werke sind die Schule der Welt. Chamfort nennt ihn den liebenswürdigsten Lehrer der Menschheit seit dem Sokrates, und meynt, Julius Cäsar, der den Terenz einen halben Menander nannte, würde den Menander einen halben Moliere genannt haben. Ich zweifle.

Welche Art von Moral überhaupt vom Lustspiel zu erwarten steht, habe ich weiter oben gezeigt: es ist angewandte Sittenlehre, Lebenskunst. Diese betreffend enthalten Moliere's höhere Lustspiele viele glücklich ausgedrückte und treffende Bemerkungen, die immer noch anwendbar sind; andere sind mit der Einseitigkeit seiner persönlichen Meynungen oder der geltenden seines Zeitalters behaftet. In diesem Sinne war schon Menander ein philosophischer Komiker, und wir dürfen wohl dreist seine übrig gebliebenen Sittensprüche wenigstens neben die des Moliere stellen. Allein aus bloßen Sentenzen baut man kein Lustspiel zusammen. Der Dichter soll ein Moralist seyn, aber seine Personen sollen darum nicht beständig moralisiren. Hierin scheint mir Moliere das Maaß überschritten zu haben: er giebt uns in weitläuftigen Erörterungen das Für und Wider der dargestellten Charakter; ja er läßt diese zum Theil in Grundsätzen bestehen, welche die Personen selbst gegen die Einwendungen Andrer durchfechten. Hier bleibt nichts zu errathen übrig, und doch besteht die größte Feinheit beym Komischen der Beobachtung darin, daß sich die Charakter un-

bewußter Weise durch Züge kund geben, die ihnen unwillkührlich entschlüpfen. Zu dieser Gattung des Komischen gehört die Weise, wie Oront sein Sonett anbringt, wie Orgon die Nachrichten vom Befinden des Tartüffe und seiner Frau anhört, wie Vadius und Trissotin sich entzweyen; aber ganz und gar nicht gehören zu ihr die endlosen Abhandlungen des Alcest und Philint über das richtige Benehmen bey der Falschheit und Verderbtheit der Welt. Sie sind ernsthaft, können dennoch nicht als den Gegenstand erschöpfend befriedigen, und da es Gespräche sind, wo die Personen am Ende auf demselben Punkte stehen wie zu Anfange, so fehlt ihnen die nöthige dramatische Bewegung. Solche gegenseitige Erörterungen, die zu nichts führen, sind in allen am meisten bewunderten Stücken Moliere's häufig; nirgends mehr als im Misanthropen. Darum schleicht die Handlung so sehr, die überdieß nur dürftig erfunden ist, und einige Szenen von leichter Beweglichkeit ausgenommen, sind es förmlich eingeleitete Unterredungen, deren Stockung nur durch die auf die Einzelnheiten des Verses und Ausdrucks verwendete Kunst verkleidet

werden kann. Mit Einem Worte, diese Stücke sind zu didaktisch, zu ausdrücklich belehrend, statt daß der Zuschauer nur beyläufig, und als legte man es nicht darauf an, belehrt werden sollte.

Ehe wir von den ganz eignen und als Meisterwerke anerkannten Hervorbringungen des Dichters im Einzelnen reden, noch einige Bemerkungen über seine Nachbildungen der lateinischen Komiker.

Die berühmteste darunter ist der Geizige. Leider sind die Handschriften der Aulularia des Plautus am Schlusse verstümmelt, doch findet sich auch so noch genug daran zu bewundern. Molière hat nur einige Szenen und Einfälle daraus übertragen, die Anlage des Ganzen ist bey ihm durchaus verschieden. Beym Plautus ist sie sehr einfach: sein Geiziger hat einen Schatz gefunden, den er ängstlich hütet und geheim hält. Die Bewerbung eines begüterten Hagestolzes um seine Tochter erregt ihm schon Verdacht, man wisse um seinen Reichthum. Die Zurüstungen zur Hochzeit führen fremde Bediente und Köche in sein Haus, er hält den Goldtopf nicht mehr für sicher, und versteckt ihn auswärts, was dem auf Kundschaft von der Tochter

ausgesandten Sklaven ihres Liebhabers Gelegenheit giebt, ihn zu stehlen. Ohne Zweifel wird der Dieb ihn nachher haben herausgeben müssen, sonst hätte das Stück allzu traurig mit den Wehklagen und Verwünschungen des Alten geendigt. Der Knoten des Liebeshandels löst sich leicht: der junge Mann, der sich zu früh die Rechte des Ehestandes herausgenommen, ist Neffe des Bräutigams, und dieser tritt also willig zurück. Alle Vorfälle dienen nur dazu, den Geizigen durch eine Reihe gesteigerter Aengstigungen hindurch zu führen, worin sich seine unselige Leidenschaft entfaltet. Moliere setzt dagegen, ohne diesen Zweck zu erreichen, eine verwickelte Maschine in Bewegung. Hier haben wir einen Liebhaber der Tochter, der als Bedienter verkleidet dem Geize des Alten schmeichelt; einen verschwenderischen Sohn, der um die Braut seines Vaters wirbt; dann vermittelnde Bediente, einen Wucherer, und am Ende noch eine Wiedererkennung. Der Liebeshandel ist in seiner Alltäglichkeit schwerfällig ausgesponnen, man verliert darüber verschiedentlich den Harpagon ganz aus den Augen. Einige Auftritte von gutem komischen Gehalt sind doch nur

untergeordnet, und gehen nicht mit künstlerischer Nothwendigkeit aus der Sache selbst hervor. Moliere hat gleichsam alle Arten des Geizes auf Eine Person zusammengehäuft, und doch ist der Geizige, der einen Schatz vergräbt, und der, welcher auf Pfänder leiht, schwerlich derselbe. Harpagon hungert seine Kutschpferde aus: warum hat er überhaupt welche? Dieß kommt nur einem Manne zu, der mit unverhältnißmäßig geringem Aufwande das Ansehn eines gewissen Ranges behaupten will. Die komische Charakteristik wäre geschwind zu Ende, wenn es wirklich nur einen einzigen Charakter des Geizigen gäbe. Die wichtigste Abweichung des Moliere vom Plautus ist die, daß dieser schlechthin einen Schatzhüter, jener seinen Geizigen verliebt schildert. Ein verliebter Alter ist an sich lächerlich, ein geängsteter Geiziger ist es auch. Es ist leicht einzusehen, daß es grelle Contraste zu Wege bringt, wenn man dem Geize, der einen Menschen absondert und in sich selbst verschließt, eine mittheilsame und freygebige Leidenschaft, die Liebe, beyfügt. Gewöhnlich aber ist der Geiz ein gutes Verwahrungsmittel gegen das Verliebtwerden. Wo ist

nun feinere Charakteristik, und weil man doch hier-auf besonders pocht, mehr sittliche Belehrung zu finden, beym Plautus oder beym Moliere? Den Harpagon können ein Geiziger und ein verliebter Alter vorstellen sehn, und beyde mit sich zufrieden aus dem Schauspielhause weggehen, indem der Geizige zu sich selbst sagt: „Ich bin wenigstens nicht verliebt," und der verliebte Alte: „Ich bin wenigstens nicht geizig." Das höhere Lustspiel stellt die Narrheiten dar, die, wie auffallend sie auch seyn mögen, doch im gewöhnlichen Lauf der Dinge liegen; was nur als seltsame Ausnahme, als eine Misgeburt der Verkehrtheit denkbar ist, fällt dem willkührlich übertreibenden Possenspiel anheim. Deswegen ist seit Moliere, und war es ohne Zweifel längst vor ihm, der verliebte geizige Alte ein eigentlicher Gemeinplatz der italiänischen Masken-Komödie und Opera Buffa, wohin er auch, die Wahrheit zu sagen, gehört. Mit ungemeiner Kunstlosigkeit hat Moliere das Hauptereigniß, den Diebstahl der Geldkiste, behandelt. Ganz zu Anfange ist Harpagon in einer vom Plautus entlehnten Szene argwöhnisch, ein Be-

dienter möchte seinen Schatz gespürt haben. Nachher vergißt er ihn vier Aufzüge hindurch, es ist auch sonst nicht die Rede davon, und der Zuschauer fällt wie aus den Wolken, wann der Bediente plötzlich das gestohlne Kästchen hereinträgt, denn es wird nirgends erklärt, wie er den so sorgsam verheimlichten Schatz hat auswittern können. Dieß heißt weder vorbereiten noch richtig auflösen. Das ist eben das Sinnreiche im Plautus, daß die übertriebene Aengstlichkeit des Alten für seinen Goldtopf und alles was er thut, um ihn zu retten, dessen Verlust verursacht. Der unterirdische Schatz ist immer unsichtbar gegenwärtig, er ist gleichsam der böse Geist, der seinen Hüter bis zum Wahnsinne umhertreibt. Darin liegt eine ganz anders eindringende Sittenlehre. In dem Monolog Harpagons nach dem Diebstahl hat der neuere Dichter nur unglaubliche Ueberladungen hinzugefügt. Das beybehaltene Hinausrufen ins Parterre, um den Dieb zu entdecken, was, gut gespielt, so große Wirkung macht, ist ein aus der aristophanischen Gattung übrig gebliebner Zug, und kann uns ihre belustigende Kraft anschaulich machen.

Der Amphitryo ist fast nur eine freye Nachahmung des lateinischen Originals. Die ganze Anlage und Folge der Szenen ist beybehalten. Von Moliere's Erfindung ist die Zofe als Frau des Sosia. Es ist sinnreich, daß den Ehegeschichten des Herrn die des Bedienten als Parodie entgegengestellt werden, und es giebt zu artigen Erörterungen Anlaß, wie Sosia herausbringt, daß ihn während seiner Abwesenheit nicht ein ähnlicher häuslicher Segen betroffen wie den Amphitryo. Die anstößige Derbheit der alten Göttergeschichte ist, so fern es unbeschadet der Keckheit thunlich war, ins Feine gebracht, und überhaupt die Ausführung sehr zierlich. Das Irrewerden der Personen an sich selbst über ihre Verdoppelung ist mit einer gewissen komischen Metaphysik ergründet: die Betrachtungen des Sosia über seine verschiednen Ich, die einander ausgeprügelt haben, können in der That unsern heutigen Philosophen zu denken geben.

Der misrathenste unter Moliere's Nachahmungen der Alten ist die des Phormio in den Betrügereyen des Scapin. Die ganze Verwickelung ist aus dem Terenz entlehnt, und mit

der Zuthat noch einer Wiedererkennung, außer der, die sich vorfand, gut oder übel neueren Sitten angepaßt oder vielmehr hineingezwängt. Freylich hat auch der Dichter diese Verwickelung nur so in der Eile abgefertigt und recht nachläßig hingepfuscht. Scapins Streiche, denen zu lieb sie bey Seite geschoben wird, nehmen den ersten Platz ein: es fragt sich, ob sie ihn verdienen. Der griechische Phormio, ein Mensch, der, um mit jungen Gesellen zu schmausen, sie sich durch allerley gewagte Kniffe verbindlich macht, ist ein anmuthiger und bescheidner Schelm; Scapin gerade das Gegentheil. Er hätte nicht Ursache, so viel mit seinen Spitzbübereyen zu prahlen: sie sind so albern angelegt, daß sie billig nicht hätten gelingen sollen. Der hirnloseste Blödsinn der beyden Alten reicht kaum hin, es glaublich zu machen, daß sie ohne alle Schwierigkeit in eine so handgreifliche, grob gesponnene Schlinge hineingehn. So ist es auch bis zur Abgeschmacktheit unwahrscheinlich, daß Zerbinette, die als Zigeunerin wohl wissen muß, wie man Spitzbübereyen geheim zu halten hat, auf die Straße läuft, und dem ersten besten Unbekann-

ten, der dann Geront selbst ist, die durch Scapin am Geront verübte Betrügerey erzählt. Die Posse mit dem Sacke, wo Scapin den Geront hineinkriechen läßt, ihn davon trägt, und wie mit fremder Hand ausprügelt, ist vollends ein ungehöriger Auswuchs. Boileau hat deswegen Moliere'n mit Grund vorgeworfen, er habe ohne Scham den Terenz mit dem Tabarin (dem Spaßmacher eines Marktschreyers) verbunden. In der That hat Moliere hier einmal, nicht den welschen Masken, das ist oft geschehen, sondern den Pagliassen der Seiltänzer und Luftspringer ihre Streiche abgeborgt.

Man muß es nicht aus der Acht lassen, daß die Betrügereyen des Scapin eines der spätesten Werke des Dichters sind. Dieses und verschiedne andre aus derselben Zeit, als Herr von Pourceaugnac, die Gräfin von Escarbagnas, und selbst das letzte, der eingebildete Kranke, beweisen genugsam, daß er mit dem Fortgange der Jahre nicht an künstlerischer Reife des Geistes zunahm, die ihm dergleichen lose Arbeiten hätte verleiden müssen, und daß er manchmal etwas leichtsinnig für den Augenblick

hinwarf, wann er wohl Muße gehabt hätte die Nachwelt zu bedenken. Wenn er sich zuweilen strengeren Gesetzen unterwarf, so verdanken wir es mehr seinem Ehrgeiz und der Lüsternheit, auch mit unter die classischen Schriftsteller des goldnen Zeitalters gezählt zu werden, als einem innern immer wachsenden Triebe nach auserlesener Vortrefflichkeit.

Jene oben erwähnten hohen Ansprüche der französischen Kunstrichter für ihren Liebling gründen sich hauptsächlich auf die Frauenschule, Tartüffe, den Misanthropen und die gelehrten Frauen: Stücke, die allerdings mit großem Fleiß ausgearbeitet sind. Wir bevorworten es ausdrücklich, daß wir das Urtheil über die einzelnen Schönheiten der Sprache und des Versbaues ganz und gar den einheimischen Kennern überlassen. Diese Vorzüge sind an einem Schauspiele immer nur ein untergeordnetes Erforderniß, und die ungebührliche Wichtigkeit, die man in Frankreich darauf legt, wie ein Stück geschrieben und versifizirt ist, hat unsers Bedünkens auch im Tragischen der freyen Entwickelung andrer wesentlicherer Bestandtheile der

dramatischen Kunst Abbruch gethan. Unsre Einwendungen werden nur auf den Geist und die Anlage dieser Lustspiele im Ganzen gehen.

Das früheste darunter, die Frauenschule, scheint mir auch das vorzüglichste: es hat am meisten heitre Laune, raschen Fortschritt und komische Kraft. Die Erfindung, daß ein Mann, der schon über die Jahre zum Heirathen hinaus ist, ein junges Mädchen geflissentlich zur Einfalt erzieht, um sie sich treu zu erhalten, und daß dieß gerade zum Gegentheil ausschlägt, war nicht neu: noch kurz vor Moliere hatte sie Scarron nach einer spanischen Novelle erzählend behandelt. Aber es war ein glücklicher Gedanke, diesen Stoff für die Bühne zu bearbeiten, und die Ausführung ist musterhaft. Hier sehen wir eine wirkliche und sehr anziehende Verwickelung, keine stillstehenden Erörterungen, alles ist gediegen aus Einem Stück, ohne fremde Hebel und zufällige Einmischungen, bis auf die etwas willkührliche Auflösung vermittelst einer Wiedererkennung. Die naiven Geständnisse und unschuldigen Listen der Agnes sind voller Anmuth; sie bilden nebst den unbesonnenen Vertraulichkeiten

des jungen Liebhabers gegen seinen unbekannten Nebenbuhler, und der verbißnen Wuth des Alten über beydes, eine Reihe komischer Auftritte von der ergötzlichsten und zugleich feinsten Gattung.

Nur als ein Beyspiel, wie wenig die Verletzung gewisser Wahrscheinlichkeiten dem Vergnügen Eintrag thut, bemerken wir, daß sich Moliere in Absicht auf die Wahl des Schauplatzes große Freyheiten genommen hat. Wir wollen es nicht rügen, daß Arnolph sich mit Agnesen, die er doch so sehr eingeschlossen hält, häufig auf der Straße oder einem offnen Platze unterredet. Aber wenn Horaz den Arnolph als den Freyer seiner Geliebten nicht kennt und ihm alles verräth, so ist dieß nur zulässig, weil Arnolph bey ihr einen andern Namen führt. Horaz sollte also den Arnolph in seinem eignen weit entlegenen Hause aufsuchen, nicht vor der Thür der Geliebten, wo er ihn immer trifft, ohne Argwohn daraus zu schöpfen. Warum rechnen also die französischen Kunstrichter dergleichen Wahrscheinlichkeiten in der dramatischen Kunst so hoch an, da sie doch werden eingestehen müssen, daß ihre besten Meister sie nicht immer beobachtet haben?

Tartüffe ist ein treffendes Gemählde der frömmelnden Heucheley, jedermann zur Warnung aufgestellt; es ist eine vortreffliche ernsthafte Satire, aber, einzelne Szenen ausgenommen, ist es eben kein Lustspiel. Von der Auflösung haben die Meisten eingestanden, sie sey schlecht, weil sie durch einen fremden Hebel bewirkt wird. Sie ist es auch deswegen, weil die Gefahr des Orgon, von Haus und Hof gejagt und ins Gefängniß geworfen zu werden, gar nicht eine solche Verlegenheit ist, wie er sie wohl durch sein blindes Zutrauen verdient hätte. Hier kommt die ernsthafte Absicht des Werkes ganz zum Vorschein, und die Lobrede auf den König ist eine Zueignung, wodurch der Dichter sich im Stücke selbst dem Schutze Sr. Majestät bey den zu besorgenden Verfolgungen der falschen Frömmler unterthänigst empfiehlt.

In den gelehrten Frauen hat ebenfalls der Spott über den Scherz die Oberhand, die Handlung ist unbedeutend und im geringsten nicht anziehend, die Auflösung nach Moliere's Art fremdartig und willkührlich herbeygeführt. Doch diese technischen Unvollkommenheiten könnte man dem

satirischen Gehalt zu lieb entschuldigen. In Absicht auf diesen aber ist die Darstellung vermöge einer einseitigen Richtung parteyisch. Es kann dem komischen Dichter nicht zugemuthet werden, daß er immer neben einer Narrheit die entgegengesetzte vernünftige Gesinnung aufstelle, vielmehr möchte er dadurch den Zweck der Belehrung allzu methodisch kund geben. Zwey entgegengesetzte Narrheiten lassen sich neben einander gleich lächerlich schildern. Moliere hat hier die Ziererey einer falschen Geschmacksbildung und die Aufgeblasenheit eines leeren Wissens verspottet. Stolz auf eigne Unwissenheit und Geringschätzung aller höheren Bildung verdienen es nicht weniger, und doch streift das, was in diesem Lustspiel als die richtige Denkart geschildert wird, ganz nahe daran hin. Alle vernünftigen Personen des Stücks: der Hausvater und sein Bruder, der Liebhaber und die Tochter, ja sogar die ungrammatische Magd, wissen sich etwas mit dem, was sie nicht sind, nicht haben, nicht wissen, und nicht zu seyn, zu haben, zu wissen suchen. Die beschränkten Lehren des Chrysale über die weibliche Bestimmung, die des Clitander über den ge-

ringen Nutzen der Gelehrsamkeit, so wie anderswo die Aeußerungen über das Maaß von Bildung und Kenntnissen, das für einen Mann von Stande schicklich sey, waren allem Ansehen nach Moliere's eigne Meynungen. Es läßt sich darin eine Ader von einer gewissen Kammerdiener-Moral spüren, die auch über manche andre Punkte bey ihm zum Vorschein kommt. Man kann sie leicht aus seiner Erziehung und Lage begreifen, aber sie gab ihm schwerlich Beruf dazu, der Lehrer der menschlichen Gesellschaft zu seyn. Daß Trissotin am Ende durch niedrigen Eigennutz beschimpft wird, ist gehäßig, da unter seiner Person ein wirklicher noch lebender Gelehrter gemeynt, und sogar der Name nur leicht verkleidet war. Schriftstellerische Eitelkeit bewahrt wohl eher vor diesem Fehler: für den Eigennutz ohne Ehrgefühl giebt es ersprießlichere Laufbahnen als die eines Schriftstellers.

Der Misanthrop, der, wie man weiß, anfangs kalt aufgenommen ward, ist noch weniger lustig als die beyden vorhergehenden Stücke; die Handlung rückt noch weniger, oder vielmehr, es ist gar keine darin, und die dürftigen Vorfälle,

welche der dramatischen Bewegung nur scheinbar das Leben fristen: der Zwist mit Oront über das Sonett, und dessen Schlichtung; die Entscheidung des Processes, wovon man immer nur hört; die Entlarvung der Celimene durch die Eitelkeit der beyden Marquis und durch die Eifersucht Arsinoe's; diese Vorfälle hängen nicht unter einander zusammen. Dessen ungeachtet ist diese Anlage des Ganzen nicht einmal wahrscheinlich. Es ist auf ergründende Schilderung eines Charakters abgesehen: ein Charakter offenbart sich aber noch weit mehr in seinen Verhältnissen zu Andern als unmittelbar. Wie kommt Alcest dazu, im Philint einen Freund gewählt zu haben, dessen Gesinnungen den seinigen schnurstracks entgegengesetzt sind? Wie kommt er dazu, in eine Coquette verliebt zu seyn, die durchaus nichts Liebenswürdiges hat, und bloß durch ihre böse Zunge unterhält? Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß an dieser Celimene kein gutes Haar ist. Bey einem Charakter wie der des Alcest ist die Liebe kein flüchtiger Sinnenreiz, sondern ein ernstes Gefühl, aus dem Bedürfniß wahrer Vereinigung der Gemüther entsprungen. Sein Unwille

gegen schmeichlerische Falschheit und hämische Verläumdung, woran es Celimene niemals fehlen läßt, braust so unaufhaltsam auf, daß der erste Augenblick des Umgangs Alcesten für immer hätte von ihr entfernen müssen. Endlich ist die Darstellung zweydeutig, und das ist noch ihr größter Fehler. Die Gränze, bis wohin Alcest Recht und wo er Unrecht haben soll, dürfte schwer zu bestimmen seyn, und ich fürchte, der Dichter hat hierin selbst nicht klar gesehen. Schildert er doch den Philint mit seinen kahlen Entschuldigungen des Weltlaufes und seiner schlaffen Nachgiebigkeit überall als den verständigen und liebenswürdigen Mann. Alcest hat verzweifelt Recht gegen die saubre Celimene, und nur Unrecht in seiner unbegreiflichen Schwäche gegen sie; er hat Recht in seinen Klagen über die Verderbniß der geselligen Verfassung, niemand streitet ihm wenigstens die Thatsachen ab, die er anführt. Er hat Unrecht, seine Gesinnungen so heftig und unberufen zu äußern; aber da er einmal die zu friedlichem Auskommen erfoderliche Verstellung nicht über sich gewinnen kann, so hat er vollkommen Recht, die Einsamkeit dem Leben

in der Welt vorzuziehen. Rousseau hat diese Zweydeutigkeit des Stückes schon gerügt, vermöge deren das Achtungswürdige selbst lächerlich gemacht zu werden scheint. Sein Urtheil war nicht ganz unbefangen, denn sein eigner Charakter und sein Benehmen gegen die Welt hat eine auffallende Aehnlichkeit mit dem des Alcest; überdieß verkennt er das Wesen der dramatischen Darstellung, und verwirft sie nach Beyspielen einer zufälligen falschen Richtung.

So steht es um die gepriesene Moralphilosophie des Moliere in seinem angeblichen Meisterstück. Nach allem Obigen halte ich mich berechtigt, gegen die herrschende Meynung zu urtheilen, daß es Moliere'n mit dem derben hausbacknen Komischen am besten gerieth, und daß ihn sein Talent wie seine Neigung ganz für die Possen hätte entscheiden sollen, dergleichen er auch bis an das Ende seines Lebens schrieb. Zu seinen ernsthafteren Stücken in Versen scheint er immer einen Anlauf genommen zu haben: man spürt etwas Zwanghaftes in der Anlage und Ausführung. Sein Freund Boileau theilte ihm vermuthlich seine Ansicht von einem correkten Spaß, von einem gravitätischen Lachen mit,

und so entschloß sich Moliere nach dem Carnaval seiner Possen zuweilen zu der Fastendiät des regelmäßigen Geschmacks, und versuchte mit einander zu vereinbaren, was seiner Natur nach unvereinbar ist, Würde und Lustigkeit. Jedoch finde ich schon in seinen prosaischen Stücken Andeutungen von jener didaktischen und satirischen Ader, die der komischen Gattung eigentlich fremd ist, z. B. in seinen beständigen Angriffen auf die Aerzte und Advocaten, in den Erörterungen über den wahren Weltton u. s. w., womit er wirklich rügen, widerlegen, belehren, und nicht bloß belustigen will.

Moliere's classisches Ansehen erhält seine Stücke auf der Bühne, *) wiewohl sie im Ton und in

*) Wenn sie nicht im Besitze wären, so würde schon die Unanständigkeit mancher Szenen verschiedne ausschließen, da das heutige Publicum, wiewohl vermuthlich nicht weniger verderbt als das damalige, die sittsamen Bemäntelungen mit Leidenschaft liebt. Wenn ein Stück von Moliere aufgeführt wird, so ist das Hauptheater von Paris meistens eine wahre Wüsteney, wofern nicht irgend ein besonderer Umstand die Zuschauer herbeyzieht. Seit diese Vorlesungen gehalten wurden, hat man in Paris, zu

den Sitten fühlbar veraltet sind. Diese Gefahr bedroht unvermeidlich den Lustspieldichter von der Seite, wo seine Darstellung nicht auf poetischem Grunde ruht, sondern durch die Prosa der äußern Wirklichkeit bestimmt wird. Zu den individuellsten Porträten Moliere's sind die Urbilder längst verschwunden. Der Lustspieldichter, der auf Unsterblichkeit Anspruch macht, muß in der Charakterzeichnung und Anlage des Plans hauptsächlich auf diejenigen Motive bauen, die immer verständlich bleiben, weil sie nicht bloß in den Sitten eines Zeitalters, sondern in der menschlichen Natur liegen.

Neben Moliere haben wir nur wenige ältere oder gleichzeitige Lustspiele zu bemerken. Von Corneille, der sich früher als durch seine Trauer-

---

großem Aergerniß der kritischen Zionswächter, den George Dandin ausgepfiffen. Vermuthlich nicht bloß der Unanständigkeit wegen. Was man auch sagen mag, um die Moral des Stückes zu retten, die Vorrechte der höheren Stände werden darin auf eine empörende Art geltend gemacht, und es endigt mit dem schamlosen Triumph des Uebermuthes und der Verderbtheit über schlichte Rechtlichkeit.

spiele durch Bearbeitung spanischer Lustspiele einen Namen gemacht hatte, ist nur eins, der Lügner nach Lope de Vega, auf der Bühne geblieben, und auch dieses verräth, wie uns dünkt, kein komisches Talent. Der Dichter, an Stelzen gewöhnt, bewegt sich ungelenk in einer Gattung, deren erste Erfordernisse Anmuth und Leichtigkeit sind. Scarron, der sich auf nichts verstand als auf Travestiren, hat diesen Handgriff an verschiednen aus dem Spanischen entlehnten Lustspielen ausgeübt, wovon zwey: Jodelle oder der Bediente als Herr, und Don Japhet von Armenien, vor nicht langer Zeit noch zuweilen als Carnavalspossen gegeben worden sind, und immer viel Glück gemacht haben. Die Verwickelung im Jodelet, die dem Don Francisco de Roxas gehört, ist vortrefflich; die Schreibart und die Zuthaten des Scarron haben sie nicht ganz entstellen können. Alles unfeine, ekle, geschmackwidrige rührt von dem nicht unberühmten französischen Schriftsteller aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten her, der es der spanischen Dichtung ganz gegen ihren zarten Geist aufgedrängt hat. Diesen burlesken Ton, der in

manchen Sprachen geduldet werden kann, hat sich die französische seitdem mit Recht untersagt, weil sie, sobald sie nicht mit sehr vornehmer Wahl gesprochen und geschrieben wird, geradezu in widerwärtige Pöbelhaftigkeit verfällt. Don Japhet stellt noch roher die Mystification eines ungeschlachten Narren vor. Das Original gehört zu der Gattung, welche die Spanier comedias de figuron nennen: ohne Zweifel hat Scarron es ebenfalls verdorben. Das schlimmste ist, daß seine Ueberladungen fratzenhaft sind, ohne lustig zu seyn.

Einen ganz andern Weg der Nachahmung als den damals üblichen schlug Racine ein, indem er zu seinen Prozeßführern den Gedanken aus dem Aristophanes schöpfte. In dieser Hinsicht ist das Stück einzig in seiner Art geblieben. Die Handlung ist nur ein leichtes Gaukelwerk, aber die dargestellten Narrheiten gehören Einem Kreise an, und runden sich nebst der Nachäffung der Gerichtsbedienten und Advocaten zu einem vollständigen Ganzen. Viele Zeilen sind zugleich witzige Einfälle und Charakterzüge, andre Scherze haben jene scheinbar zwecklose Lustigkeit, welche nur ächte ko-

mische Begeisterung eingeben kann. Racine dürfte ein schlimmer Nebenbuhler für Moliere geworden seyn, wenn er hätte fortfahren wollen, das hier bewährte Talent auszuüben.

Von einem jüngern Zeitgenossen und Gegner Moliere's, Boursault, haben sich noch einige Lustspiele auf der Bühne erhalten, sämmtlich zu der Nebenart gehörig, welche die Franzosen pièces à tiroir, Schubladenstücke nennen, und wovon Moliere in seinen Ueberlästigen das erste Beyspiel gegeben hatte. Diese Gattung hat, in Absicht auf die Zufälligkeit der Auftritte, die an einem gemeinschaftlichen Anlasse aufgereiht sind, Aehnlichkeit mit den Mimen der Alten; sie sollte es daher auch in der genauen Nachahmung individueller Eigenheiten haben. Besonders sind solche Gegenstände günstig, wobey die mimische Kunst, im engeren Sinne des Wortes, glänzen kann, wenn z. B. derselbe Schauspieler immer in andern Verkleidungen mit verstelltem Ton und Wesen wiederkommt. Auch ist es rathsam, sich auf Einen Akt zu beschränken, weil sonst der Mangel an dramatischem Fortschritt und die Einförmigkeit der Veran-

fassung bey allem Wechsel im Einzelnen leicht Ungeduld erregt. Boursaults Stücke, sonst nicht ohne Verdienst, sind zu weitläuftig in fünf Aufzüge ausgesponnen. Es war ein fruchtbarer und eigenthümlicher Gedanke, den Aesop, einen als Knecht gebohrnen und misgestalteten Weisen im Besitz der Hofgunst darzustellen. Aber in den beyden Stücken, Aesop in der Stadt und Aesop am Hofe, sind die Fabeln, denen man am Schlusse jedes bedeutenden Auftrittes entgegen sieht, in weitschweifiger Moral ertränkt; sie sind ganz aus dem Dialog herausgehoben, statt darein verflochten zu seyn, wie die Fabel des Menenius Agrippa beym Shakspeare, und die modernen Sitten passen nicht zu dieser kindlichen Belehrungsweise. In dem galanten Merkur bringen allerley wunderliche Originale bey dem Schreiber eines Wochenblattes jeder sein Anliegen vor. Diese Einfassung und manche der unterhaltendsten Ausfüllungen sind, wo ich nicht irre, von einem beliebten deutschen Schauspielschreiber ohne Angabe der Quelle benützt worden.

Erst geraume Zeit nach Moliere's Tode trat Regnard auf, dem gewöhnlich der nächste Rang

nach jenem eingeräumt wird. Er war eine Art von Abentheurer, der, nachdem er sich viel in der Welt umgetrieben, zu dem Gewerbe eines dramatischen Schriftstellers griff, und sich zwischen dem unter Gherardi noch fortblühenden italiänischen Theater, wofür er die französischen Szenen entwarf, und der Ausarbeitung regelmäßiger Lustspiele in Versen theilte. Sein erstes, der Spieler, wird mit Recht am meisten gelobt. Der Verfasser kannte diese Leidenschaft und Lebensweise aus eigner Erfahrung: es ist ein Gemählde nach der Natur, mit kräftigen Zügen, jedoch ohne Uebertreibung ausgeführt, und auch die Verwickelung und Umgebungen, bis auf ein paar Caricaturen, deren man hätte entübrigt seyn mögen, sind zweckmäßig ersonnen. Der Zerstreute hat nicht nur die Mängel der methodischen Charakterstücke an sich, die ich anderswo rügte. Es ist kein eigentlicher Charakter; die Irrungen, welche die fehlerhafte Gewöhnung, mit seinen Gedanken abwesend zu seyn, verursacht, sehen sich alle ähnlich, es ist keine Steigerung darin: sie möchten daher in einem Nachspiele zur Unterhaltung ausreichen, verdienten aber nicht das weit-

läuftige Gerüst eines Lustspiels in fünf Aufzügen. Regnard hat fast nur eine Reihe von Anekdoten dramatisirt, die Labruyere unter dem Namen eines Charakters zusammengereiht hatte. Die Ausführung des Universal-Erben beweist mehr komisches Talent, welches aber, wegen eines aus Mangel an sittlichem Gefühl entsprungenen Fehlgriffs in der Anlage des Ganzen nur verschwendet ist. Laharpe erklärt dieses Stück für das Meisterwerk komischer Lustigkeit. Nun in der That, das ist eine Lustigkeit, welche einen Stein erbarmen müßte; so aufheiternd, wie das Grinsen eines Todtenkopfes. Welch ein Gegenstand, um darüber zu spaßen: ein gebrechlicher, dem Tode naher Greis, den junge Taugenichtse um seine Erbschaft plagen, dem man ein falsches Testament unterschiebt, während er bewußtlos, wie man glaubt, im Sterben liegt. Wenn es wahr ist, daß diese Auftritte auf dem französischen Theater immer unglaublich viel zu lachen gegeben, so würde es bey den Zuschauern denselben gefühllosen Leichtsinn verrathen, der uns an dem Verfasser empört. Wir haben schon anderswo gezeigt, wie bey scheinbarer Gleichgültigkeit sittliche

Schonung dem Komiker wesentlich ist, weil die bezweckten Eindrücke unausbleiblich zerstört werden, so wie sich Unwillen oder Mitleiden einmischt.

Ein Zeitgenosse Regnards war der Schauspieler Legrand, einer der ersten Lustspieldichter, die im versifizirten Nachspiele geglänzt, worin die Franzosen seitdem so viel artige Kleinigkeiten aufzuweisen haben. Er ist aber zu weit geringerm Nachruhme gelangt als Regnard, man sehe nur, wie geringschätzig Laharpe ihn abfertigt. Dennoch würden wir ihn als Künstler sehr hoch stellen, wenn er auch nichts weiter gedichtet hätte, wie den König im Schlaraffenlande (le roi de Cocagne), eine bunte Wunderposse, sprühend von dem so selten in Frankreich einheimischen fantastischen Witz, beseelt von jenem heitern Scherz, der, wiewohl bis zum Taumel der Fröhlichkeit ausgelassen, harmlos um alles und über alles hingaukelt. Wir möchten es eine zierliche und sinnvolle Tollheit nennen; ein anschauliches Beyspiel, wie die Gattung des Aristophanes, oder vielleicht genauer zu reden, die des Eupolis, *)

---

*) S. Erster Theil, S. 313 u. 314.

der ja auch das Mährchen vom Schlaraffenlande dramatisirt hatte, mit Vermeidung ihrer Anstößigkeiten und ohne persönlichen Spott, auf unsrer Bühne erscheinen dürfte. Und doch kannte Legrand die alte Komödie gewiß nicht, und sein eignes Genie (wir stehen nicht an, diesen Ausdruck zu gebrauchen) hatte ihn auf die Erfindung gebracht. Die Ausführung ist so sorgfältig wie in einem regelmäßigen Lustspiel; von dieser Gattung wird es aber in der französischen Meynung schon durch die dargestellte wunderbare Welt, einige Decorationen und hier und da angebrachte Musik ausgeschlossen. Ueberhaupt zeigen sich die französischen Kunstrichter gleichgültig oder parteyisch gegen jede Regung ächter Fantasie. Sollen sie Ehrerbietung vor einem Werke hegen, so muß es eine gewisse Mühseligkeit der Bestrebungen an sich tragen. Unter einem leichtsinnigen Volke haben sie sich den Ehrenposten der Pedanterey zugeeignet: sie verwechseln den scherzenden Leichtsinn, der gar wohl mit künstlerischer Tiefe vereinbar ist, mit dem unter ihren Landsleuten als Naturgabe oder Naturfehler so häufigen Leichtsinn aus Oberflächlichkeit.

Das achtzehnte Jahrhundert hat in Frankreich viele Lustspieldichter vom zweyten und dritten Range hervorgebracht, aber keinen überlegnen Geist, durch den die Kunst wirklich einen Schritt vorwärts gethan hätte, weswegen sich denn der Glaubensartikel von Moliere's Unübertrefflichkeit noch mehr festgesetzt hat. Da wir hier nicht Raum haben, alles Einzelne beurtheilend durchzugehen, so wollen wir dem etwa noch zu erwähnenden einige Bemerkungen über den allgemeinen Geist des französischen Lustspiels voranschicken.

Der Mangel an leichter Beweglichkeit und die allzu weitläuftigen Erörterungen im stillstehenden Gespräch haben sich mehr oder weniger seit Moliere fortgeerbt, so wie auf diesen im Zuschnitt seiner sogenannten regelmäßigen Stücke die in der tragischen Darstellung geltenden Conventionen unverkennbar Einfluß gehabt haben. Das französische Lustspiel in Versen hat seine Tiraden, gerade wie das Trauerspiel. Dazu kam noch ein andrer Umstand, um einen gewissen Zwang des Ceremoniells darin einzuführen. Das Lustspiel andrer Völker ist meistens aus sehr begreiflichen Gründen in den bürgerlichen

Kreis herabgestiegen, das französische hingegen spielt gewöhnlich in den oberen Classen der Gesellschaft. Man spürt auch hier den Einfluß des Hofes, als des Mittelpunktes der gesammten National-Eitelkeit. Diejenigen Zuschauer, welche in der Wirklichkeit keinen Zutritt zur großen Welt hatten, waren doch geschmeichelt, auf der Bühne mit Marquis und Chevaliers umzugehen, und während der Dichter die modigen Thorheiten verspottete, suchten sie etwas von jenem beneideten privilegirten Welttone zu erhaschen. Die Gesellschaft schleift die Ecken der Charakter ab; die Jagd auf das Lächerliche ist ihre einzige Unterhaltung, und sie übt daher in der Geschicklichkeit, gegen die Beobachtungen Anderer auf seiner Hut zu seyn. Hier fällt jenes natürliche, treuherzige und dadurch jovialische Komische der bürgerlichen Stände weg, und es wird ein andres erst durch die Gesellschaft eingeimpftes an die Stelle gesetzt, was die fade Leerheit einer so zwecklosen Lebensweise an sich trägt. Nicht mehr das Leben, sondern die Gesellschaft, diese immer fortgesetzte Unterhandlung zwischen streitenden Eitelkeiten, die doch nie zu einem wahren Friedensschlusse kommen

können, ist der Gegenstand dieser Lustspiele, zu denen das gestickte Kleid, der Hut unter dem Arm, und der Degen an der Seite wesentlich gehört; und alle Charakteristik beschränkt sich auf die Geckenhaftigkeit der Männer und die Coquetterie der Frauen. Der gehaltleeren Einförmigkeit dieser Schilderungen muß leider die Verderbtheit der sittlichen Grundsätze häufig zur Würze dienen, welche unverhohlen zur Schau zu tragen, besonders seit dem Tode Ludwigs des Vierzehnten bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, unter der Regentschaft und der Regierung Ludwigs des Vierzehnten, mit zum Modeton gehörte. In diesem Zeitraume ist der Charakter des Frauengünstlings, des homme à bonnes fortunes, der im Tone des Ueberdrusses mit der Menge allzu leichter Eroberungen prahlt, nicht von dem Lustspieldichter erfunden, sondern mit porträtmäßiger Wahrheit aufgefaßt, wie so viele Memoiren des vorigen Jahrhunderts, bis auf die eines Besenval herunter, beweisen. Wir stoßen uns an die unverschleyerte Sinnlichkeit in den Liebeshändeln des griechischen Lustspiels; aber die Griechen durften die mit verheyratheten Frauen bloß

aus leichtsinniger Eitelkeit angezettelten Liebeshändel im französischen Lustspiele noch viel anstößiger gefunden haben. Ausschweifende Sinnlichkeit hat am Ende ihre von der Natur selbst gesetzten Gränzen; wenn aber Eitelkeit sich die Rolle einer schon entnervten und erloschenen Sinnlichkeit anmaßt, so erzeugt sie eine bodenlose Verderbniß. Sey es, daß die Dichter, wenn ihre Stutzer die Ehe zum beständigen Gegenstande des Spottes machen, und ihre sittliche Freygeisterey besonders in Bezug auf die Verhältnisse mit Frauen auskramen, die Absicht hatten, dieß als eine damals herrschende Verkehrtheit zu rügen, so bleibt die Aufstellung immer gefährlich. Die große Welt, welche der Zahl der Personen nach die kleine ist und sich doch für die einzige von Bedeutung hält, durfte man wohl nicht hoffen dadurch zu bessern; und für die übrigen Stände hat das Beyspiel jener, wegen des äußern Glanzes, der sie umgiebt, nur allzu viel Verführerisches. Was aber die Tauglichkeit zum Lustspiele betrifft, so ist diese schlaffe Verderbtheit ganz und gar nicht ergötzlich, und bey vielen Stücken, worin die vornehmen Gecken den Ton angeben, z. B. im

Chevalier nach der Mode von Dancourt, spürt man nicht bloß Langeweile, sondern eine abstoßende Widerwärtigkeit in dem zugleich unpoetischen und unnatürlichen, wiewohl wahren Gemählde vollendeter sittlicher Auflösung.

Von der Zahl der Schriftsteller, welche dieser Vorwurf hauntsächlich trifft, sind Destouches und Marivaux auszunehmen, fruchtbare oder wenigstens fleißige Lustspieldichter, jener in Versen, dieser in Prosa. Sie machten unter ihren Zeitgenossen in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ein bedeutendes Glück, aber nur eine geringe Anzahl ihrer Arbeiten hat beyde auf der Bühne überlebt. Destouches war ein gemäßigter, nüchterner, wohlmeynender Autor, der mit großer Anstrengung regelmäßige Lustspiele zusammenschrieb, an denen er sich von der Länge der fünf Aufzüge nichts erließ, und worin außer der pflichtmäßigen Munterkeit Lisettens und ihres geliebten Frontin oder Pasquin eben nichts lustig ist. Kein überflüßiger Muthwille setzte ihn dabey in Gefahr, aus dem vornehmen Ton des vermeynten höheren Komischen in die Vertraulichkeiten der so verachteten

Posse zu verfallen. Mit einem mittelmäßigen Talent, ohne Laune und fast ohne Heiterkeit, weder sinnreich im Erfinden, noch von tiefer Einsicht in die menschlichen Gemüther und Verhältnisse, hat er doch durch einige seiner Hervorbringungen, den Ruhmredigen, den verheiratheten Philosophen und allenfalls den Unentschlüßigen rühmlich gezeigt, was treuer bescheidner Fleiß vermag. Andre Stücke, z. B. der Undankbare, der Sonderling, sind durchgeführte Misgriffe, woran man sieht, wie ein Dichter, der dem Tartüffe und dem Misanthropen als den höchsten Mustern nacheifert, was Destouches offenbar in seiner ganzen Laufbahn wollte, nur noch einen Schritt zu thun hat, um das Wesen der komischen Kunst ganz zu verkennen. Jene beyden Werke Moliere's sind für seine Nachfolger nicht Leitsterne, sondern wahre Hemmungspunkte geworden. Sobald ein Lustspieldichter in der Vorrede dem Misanthropen als seinem Vorbilde huldigt, weiß ich auch schon, worauf sein Streben hinausläuft. Er wird für den trüben bedingten Ernst des prosaischen Lebens und für prosaische Nutzanwendungen, denen man

den Achtung gebietenden Namen Moral aufprägt, die Begeisterung des Scherzes und alle wirklich poetische Unterhaltung aufopfern.

Daß Marivaux manierirt ist, wird in Frankreich so allgemein anerkannt, daß man für seine Manier sogar eine eigne Benennung, das marivaudage, erfunden hat. Indessen ist diese Manier wenigstens sein eigen, und auf den ersten Blick nicht ungefällig. Feinheit des Geistes ist dem Marivaux nicht abzusprechen, nur ist sie mit einer gewissen Kleinlichkeit gepaart. Wir haben es als die feinste Art des Komischen der Beobachtung gerühmt, wenn eine Eigenschaft sich gerade dann am meisten kund giebt, wann ihr Besitzer sie am wenigsten an sich argwöhnt, oder sie am geflissensten verbergen will. Dieß hat Marivaux auf die Leidenschaften angewandt, und allerdings gehört die Naivetät unwillkührlich sich verrathender Regungen in die komische Sphäre. Wenn nur diese Naivetät bey ihm nicht eine künstlich zubereitete, um die Gunst buhlende, fast möchte man sagen eine selbstgefällige wäre! Es ist das Versteckenspielen der Kinder, die in ihrem Winkel keine Ruhe halten können, sondern

immer mit dem Kopfe hervorgucken, ob man sie nicht bald entdecken wird; ja zuweilen, was noch schlimmer, wie das Schielen durch einen Fächer, den man sich aus gezierter Sittsamkeit vorhält. Das Ziel sieht man beym Marivaux immer vom Anfange an voraus, die ganze Aufmerksamkeit wird also auf den Weg gelenkt, worauf er uns bis dahin führen wird. Dieß wäre eine künstlerische Richtung der Darstellung, wenn diese nicht in das Unbedeutende und Oberflächliche ausartete. Kleine Neigungen werden durch kleine Triebfedern verstärkt, auf kleine Proben gestellt, mit kleinen Schritten einer Entscheidung näher gebracht. Meistens dreht sich alles um eine Liebeserklärung, welche hervorzulockeu allerley verstohlne Lockungen versucht, oder anzubringen allerley leise Andeutungen gewagt werden. Marivaux hat weder Charakter geschildert, noch Intriguen ersonnen. Der ganze Knoten ist meistens ein nicht ausgesprochnes Wort, das immer auf den Lippen schwebt, und oft ziemlich willkührlich zurückgehalten wird. Er ist so einförmig in seinen Motiven, daß, wenn man eins seiner Stücke recht aufmerksam gelesen hat, man sie alle kennt.

Demungeachtet würden wir ihn über die steifen Nachahmer stellen; es ist sogar aus ihm zu lernen, weil er eine, wiewohl sehr eingeschränkte, doch eigenthümliche Anschauung vom Wesen des Komischen hatte.

Als Meisterstücke in der Gattung des regelmäßigen versifizirten Lustspiels werden noch zwey einzelne Werke von ein paar Schriftstellern genannt, die hier vielleicht mehr Anstrengung aufgewendet, aber in andern Fächern ihr natürliches Talent freyer entfaltet haben: die Metromanie von Piron, und der Boshafte von Gresset. Die Metromanie ist nicht ohne launige Eingebung gedichtet. In dem jungen von der Versewuth besessenen Manne wollte Piron gewissermaßen sich selbst schildern: allein, wie man immer säuberlich zu Werke zu gehen pflegt, wenn man sich selbst zum Besten hat, stattet er seinen Helden neben der liebenswürdigen Thorheit mit Geist, Edelmuth und gutem Herzen aus. Diese glimpfliche Schonung ist der komischen Keckheit nicht sonderlich günstig. Der Boshafte ist eins von den trübseligen Lustspielen, die einem Timon zur Bestätigung seines Abscheues vor der

menschlichen Gesellschaft willkommen seyn mögen, auf gesellige und heitre Geister aber nicht anders als peinlich wirken können. Was soll uns die Schilderung eines schwarzen Gemüthes, das, von allen menschlichen Gefühlen ausgehöhlt, seine Eitelkeit an kaltem Hohne über alles weidet, und einzig aus zweckloser Schadenfreude geschäftig ist; was soll uns, sage ich, eine solche sittliche Misgeschaffenheit, die kaum als Hebel tragischer Ereignisse zu dulden wäre, hier, wo sie nur häuslichen Unfrieden und kleine Verwirrungen hervorbringt?

Dennoch sollen nach dem Ausspruche französischer Kunstrichter diese drey Lustspiele: der Ruhmredige, die Metromanie und der Boshafte, das einzige seyn, was das achtzehnte Jahrhundert Moliere'n entgegenzusetzen hat. Wir würden den alten Hagestolz von dem jüngst verstorbnen Collin d'Harleville weit höher stellen, aber dieses ächte Sittengemählde, für das in Moliere's Werken sich eben kein Maaßstab findet, lieber mit denen des Terenz vergleichen. Feine und treffende Charakteristik ist darin auf das glücklichste mit einer die Theilnahme spannenden Verwickelung vereinigt,

und alles durch eine gewisse Milde der Gesinnung verschmolzen.

Nach einigen Bemerkungen über die Nebengattungen der Oper, der Operette und des Vaudeville, wollen wir mit einem Ueberblick des heutigen Zustandes der französischen Bühne, auch in Bezug auf die Schauspielkunst schließen.

In der ernsthaften, heroischen, wir möchten lieber sagen idealischen Oper haben wir nur einen wenig mehr gelesenen Dichter aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, Quinault, diesen aber mit großem Lobe anzuführen. Boileau hat ihn frühzeitig als Trauerspieldichter verunglimpft; später machte er in einer andern Gattung, im musikalischen Drama, viel Glück. Mazarin hatte den Geschmack an der italiänischen Oper in Frankreich eingeführt; Ludwig wollte auch durch die äußere Pracht der Schauspiele, durch Decoration, Maschinerie, Musik und Tanz mit den Ausländern wetteifern oder sie überglänzen, es sollten Hoffeste dadurch gefeyert werden, und dieß veranlaßte Moliere'n seine fröhlichen, dann Quinault seine ernsthaften Singspiele für die Musik des Lulli zu erfinden.

Ich bin nicht genugsam in der älteren Litteratur der italiänischen Oper bewandert, um es mit Gewißheit entscheiden zu können, aber mir kommt vor, als hätte Quinault auch hier mehr nach spanischen als italiänischen Vorbildern gearbeitet, und insonderheit von den Festspielen des Calderon im Allgemeinen die Form seiner Opern und ihrer oft allegorischen Vorspiele hergenommen. Freylich ist die poetische Ausschmückung unendlich magerer, weil alles zum Behuf der Musik ins Kurze gezogen werden mußte, und die Natur der französischen Sprache und Versification jenen üppigen Prunk, jene verschwenderische Fülle nicht duldete. Allein die Opern des Quinault sind doch in ihrer leichten Bewegung wirklich fantastisch, und die ernsthafte Oper kann meines Bedünkens den Reiz des Wunderbaren nicht entbehren, ohne auf die Länge einschläfernd zu werden. In so fern finde ich den Quinault fur die Bestimmung seiner Gattung auf einem weit richtigeren Wege, als der war, den lange nach ihm Metastasio einschlug. Der letztere hat vortrefflich für die Bedürfnisse melodischer bloß Empfindungen ausdrückender Musik gesorgt; aber

wo giebt er die mindeste Veranlassung zur imaginativen? Daß Quinault dem Geschmacke seines Volkes die Einmischung des Scherzhaften aufopferte, deswegen wird er gelobt, ich weiß nicht ob mit so großem Recht; dagegen tadelt man an ihm das Spielende im Ausdruck der Empfindungen. Ist es billig, von einer leichten Gaukeley die Strenge des tragischen Kothurns zu fodern? Warum sollte die Poesie nicht auch ihre Arabesken haben? Ich glaube so sehr als irgend wer ein Feind des Manierirten zu seyn; allein man verständige sich über den Grad von Natur und Wahrheit, der von jeder Gattung zu erwarten steht und einzig darin möglich ist. Die Verse des Quinault haben keine andere Naivetät und Einfalt als die des Madrigals; wenn sie dann und wann ins Süßliche fallen, so drücken sie andremale eine schmachtende Zärtlichkeit mit Anmuth und sanftem Wohlklange aus. Die Oper sollte den Zaubergärten Armidens gleichen, von denen Quinault sagt:

Dans ces lieux enchantés la volupté préside;

man sollte aus den wollüstigen Träumen des Gefühls nur zu den Bezauberungen der Fantasie auf-

geweckt werden. Wenn man sich einmal statt wirklicher Menschen Wesen denkt, die keine andre Sprache als Gesang haben, so liegt es ganz nahe, sie sich auch als Geschöpfe vorzustellen, die kein andres Geschäft ihres Daseyns kennen, als Liebe, dieses auf der Gränze der geistigen und sinnlichen Welt schwebende Gefühl; und die erste Erfindung wird durch die zweyte wieder natürlich.

Quinault ist ohne Nachfolger geblieben, und wie tief stehen die heutigen französischen Opern, sowohl in der Erfindung als Ausführung, unter den seinigen! Man hat auf das Heroische und Tragische gedrungen, in einer Gattung, wo die rechte Wirkung davon doch nicht zu erreichen steht; statt mythologische Stoffe oder aus den Ritter- und Schäfer-Romanen entlehnte mit fantastischer Freyheit zu behandeln, hat man sich an historische nach dem Zuschnitt des Trauerspiels gebunden, und durch diesen schwerfälligen Ernst und die Pedanterey der Regeln hat man es dahin gebracht, daß die Langeweile in der Oper mit bleyernem Szepter regiert. Die Misstände von Seiten der Musik: die geringe Tauglichkeit der französischen Sprache zur Compo-

sition in einem höheren Styl als dem leichter Nationalmelodieen, die accentlose Willkühr der Recitative, die schreyende Bravour der Sänger, überlassen wir den Kennern dieser Kunst zu rügen.

Bey bescheidneren Ansprüchen befriedigt die komische Oper oder Operette die für sie gültigen Kunstfoderungen weit besser. Schon in Absicht auf die Composition, weil diese hier mehr einen bloß nationalen Ton anstimmen darf und soll. Der Uebergang vom Gesang zur Rede ohne alle musikalische Begleitung oder Erhöhung, den Rousseau als eine unstatthafte Vermischung zweyer Darstellungsweisen tadelt, mag dem Ohr misfallen, auf den Bau der Stücke hat er unstreitig vortheilhaft gewirkt. In den gewöhnlich kaum halb verstandnen, selten mit Aufmerksamkeit angehörten Recitativen läßt sich eine nur mäßig verwickelte Anlage nicht mit gehöriger Klarheit entwickeln. Deswegen wird in der italiänischen Opera Buffa die Handlung gänzlich vernachläßigt, und sie bietet nebst der grotesken Ueberladung nur einförmige Situationen dar, die gar nicht aus der Stelle rücken wollen. Die komische Oper der Franzosen hingegen, wiewohl der

Raum, welchen die Musik einnimmt, keine gründliche dramatische Entfaltung verstattet, ist für die Wirkung auf der Bühne berechnet, und spricht die Einbildungskraft gefällig an. Der Regelnzwang hat hier die Dichter nicht abgehalten, ihren theatralischen Einsichten zu folgen. Daher fehlt es diesen flüchtigen Hervorbringungen nicht an der Beweglichkeit, dem Leben, dem Reiz, die ich in den kunstgerechteren dramatischen Werken der Franzosen häufig vermisse. Die ausgezeichnete Gunst, womit die Operetten eines Favart, Sedaine und einiger späteren zum Theil noch lebenden Dichter auch bey uns immer wieder gesehen werden, nachdem das gebietende Ansehen fremder Litteratur längst aufgehört, und der deutsche Geschmack sich entschieden gegen das französische Trauerspiel erklärt hat: diese Gunst läßt sich keinesweges bloß auf die Rechnung der Musik schreiben; es ist in der That poetisches Verdienst darin. Um nur Ein Beyspiel aus vielen anzuführen, so stehe ich nicht an, die ganze Reihe von Auftritten in Raoul Sire de Crequy, wo die Kinder des betrunknen Schließers den Gefangnen befreyn, für ein Meisterstück thea-

tralischer Mahlerey zu erklären. Wie sehr wäre dem Trauerspiel der Franzosen, ja auch ihrem Lustspiel in Hofkleidung nur ein weniges von dieser Haltung in den Umgebungen, dieser lebendigen Gegenwart, dieser Ergreifung des Augenblicks zu wünschen! In einigen Operetten, z. B. einem Richard Löwenherz, einer Nina, lassen sich unverkennbare romantische Anklänge spüren.

Das Vaudeville ist nur eine Abart der komischen Oper. Der wesentliche Unterschied ist, daß es den Aufwand von Composition, wodurch diese ein musikalisches Ganzes bilden soll, zu entbehren weiß, indem die Lieder für schon bekannte und volksmäßige Melodieen eingerichtet sind. Eine musikalische Vervollkommnung ist dieß nun freylich nicht. Das unaufhörliche Ueberhüpfen vom Gesang zur Rede, oft nach wenigen Geigenstrichen und wenigen Worten, die Häufung meist gemeiner, oft aber auch in einem ganz verschiednen Styl gesetzter Liederweisen, bringt ein an italiänische Musik gewöhntes Ohr zur Verzweifelung. Kann man sich hierüber hinwegsetzen, so ist für die Unterhaltung der Lachlustigen nicht selten reichlich gesorgt; selbst in der

Wahl einer Melodie und in der Anspielung auf den bekannten Text kann ein witziger Einfall liegen. In früherer Zeit haben zuweilen Schriftsteller, die bedeutendere Ansprüche zu machen hatten, ein Lesage, ein Piron, im Fache des Vaudeville, und zwar für Marienetten gearbeitet. Die aufgeweckten Köpfe, die sich jetzt dieser Gattung widmen, sind außer Paris wenig bekannt, und darum auch wohl ziemlich unbekümmert. Nicht selten thun sich mehrere zusammen, um mit rascher Fruchtbarkeit ihre gemeinschaftlichen Einfälle ans Licht zu fördern. Die Parodie neuer Theaterstücke, die Anekdote des Tages, wovon eben alle Müßiggänger der Hauptstadt plaudern, müssen ihnen einen Stoff herleihen, den man nicht versäumen darf gleich frisch zu verzehren. Diese Vaudevilles sind wie die Mücken, die an einem Sommerabende summen, manchmal auch stechen, immer aber fröhlich herumschwärmen, so lange ihnen die Sonne der Gelegenheit scheint. Ein Stück wie die Verzweiflung des Jocrisse, das nach Jahren noch wieder gegeben werden kann, gilt unter diesen Ephemeren schon, und mit Recht, für ein classisches Werk, das den Kranz

der Unsterblichkeit errungen hat. Zwar muß man es von Brunet vorgestellt sehen, dessen Gesicht fast eine Maske, und der in der Rolle des Einfaltspinsels so unerschöpflich ist als Polichinell in der seinigen.

Aus der Betrachtung der scherzhaften, oder aus dem Drolligen und Rührenden gemischten Nebengattungen, wo sich Verfasser und Zuschauer unbefangen ihren angebohrnen Neigungen überlassen, scheint mir zu erhellen, daß, wie bey den Italiänern groteske Mimik, Buffonnerie, bey den Engländern Humor, so bey den Franzosen gutmüthige Fröhlichkeit die Grundlage des komischen Witzes ausmacht. Besonders in den unteren Ständen kommt diese Eigenschaft überall zum Vorschein, wo angekünstelte Verderbtheit sie nicht verdrängt.

Was den heutigen Zustand der dramatischen Kunst in Frankreich bezeichnet, kommt fast alles auf die Bemühungen zurück, ausländische theatralische Freyheiten oder gemischte Gattungen, einzuführen. Denn die Hoffnung in den beyden anerkannten regelrechten Gattungen etwas wahrhaft Neues, das Vorhandene übertreffen, die alten Rahmen

reicher ausgefüllt zu sehen, verschwindet immer mehr. Selten erlangt ein neues Werk einen entschiednen Beyfall, und im besten Fall dauert dieß nur so lange, bis man gewahr wird, daß doch eigentlich das Wohlbekannte, schon da gewesene mit etwas veränderter Zubereitung aufgetischt worden.

Was jene Bemühungen betrifft, so haben wir verschiedenes übergangen, um es hier nachzuholen. Die bisherigen Angriffe auf die Gültigkeit der französischen Kunstformen, zuerst von de la Motte, dann von Diderot und bis auf Mercier herunter, sind wie Stimmen in der Wüste verhallt, und mußten es, weil die Grundsätze, worauf diese Schriftsteller bauten, in der That alle poetische Form, nicht bloß die conventionelle über den Haufen werfen würden, und weil sie, wie man zu sagen pflegt, das Kind zugleich mit dem Bade ausschütteten. Sie mußten es auch deswegen, weil keiner von ihnen seine Lehre gehörig durch sein Beyspiel zu unterstützen wußte. Auch wo sie Recht hatten, brachten sie gleichwohl durch eine falsche Anwendung das Unrecht auf ihre Seite.

Der merkwürdigste unter ihnen ist Diderot, den Lessing den besten Kunstrichter der Franzosen nennt. Ich möchte dagegen behaupten, er sey überhaupt kein Kunstrichter gewesen. Daß er über das Wesen der Poesie und schönen Kunst nicht im Klaren war, indem er ihren Zweck für bloß moralisch hielt, bringe ich dabey nicht in Anschlag: ohne Theorist zu seyn, kann man sich zum Kenner gebildet haben. Aber man kann nicht Kenner seyn ohne gründliche Bekanntschaft mit den Bedingungen, Mitteln und Stylen einer Kunst, und hier macht Diderot seine Studien und Einsichten sehr verdächtig. Dieser geistreiche Sophist thut seine Streifzüge in das Gebiet der Kritik mit so ungestümmer Uebereilung, daß die Hälfte seiner Streiche in die Luft geht. Das Wahre und das Irrige, das Bekannte und das Neue, das Wesentliche und das Unbedeutende ist so durch einander gemischt, daß der höchste Lobspruch, den man ihm ertheilen kann, der ist: es verlohne dennoch der Mühe, alles dieß zu entwirren. Was er geleistet wissen wollte, war entweder schon geleistet, wenn auch nicht gerade in Frankreich, oder es verdiente nicht geleistet zu wer-

den, oder es war überhaupt unthunlich. Er that sehr wohl, sich gegen die Förmlichkeit und das Festtagswesen der dramatischen Schicklichkeiten, des allzu symmetrischen Versbaues, der Declamation und des Spiels aufzulehnen; aber er verwarf zugleich alle theatralische Erhöhung, und wollte den Personen keine vervollkommte Mittheilungsweise ihres Innern gönnen. Nirgends spricht er den Grund aus, weswegen er im bürgerlichen Trauerspiel die Versification nicht für zuläßig oder die Prosa für vorzüglicher hielt, was nachher Andre und leider auch Lessing, auf alle dramatischen Gattungen ausgedehnt haben; dieser Grund liegt jedoch offenbar in den misverstandnen Grundsätzen der Täuschung und der Natürlichkeit *). Und wenn er dem rührenden Drama und dem bürgerlichen Trauerspiele, Gattungen, die übrigens recht schätzbar sind, und auch wahrhaft poetisch behandelt

*) Entwickelt und widerlegt habe ich sie in einem Aufsatz über das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur, im fünften Heft der Zeitschrift Prometheus, herausgegeben von Leo von Seckendorf.

werden können, wiewohl es selten geschehen ist, einen ungebührlichen Vorrang einräumte; war es nicht von wegen der Nutzanwendung? Nicht Charakter und Situationen, sondern Stände und Familien-Verhältnisse sollten nach ihm die Hauptsache seyn, um Zuschauern in ähnlichen Ständen und Verhältnissen das Beyspiel ans Herz zu legen. Damit wäre es aber um allen freyen Kunstgenuß geschehen. Diderot empfahl diese Richtung der Darstellung in derselben Absicht, die den Athenern an einem historischen Trauerspiel aus der Zeitgeschichte misfiel, nnd wofür sie den Phrynichus in Strafe nahmen *). Der Anblick eines nächtlichen Brandes kann durch die wunderbaren Beleuchtungen, welche das Spiel der Flammen in die Finsterniß hinein wirft, entzücken; aber wenn das Haus des Nachbars brennt — iam proximus ardet Ucalegon — so wird man schwerlich zu dieser mahlerischen Betrachtung aufgelegt seyn.

Man sieht deutlich, wie Diderot, in demselben Maaße als er selbst Versuche angestellt hatte, die

---

*) S. Erster Thl. S. 118.

Segel einzieht. Am verwegensten war er in einer anstößigen Jugendschrift, wo er das ganze tragische System der Franzosen umstürzen wollte; weniger in Gesprächen, die den natürlichen Sohn begleiten; am gemäßigsten in der dem Hausvater angehängten Abhandlung. Seine Polemik geht viel zu weit in Hinsicht auf die Formen und die Zwecke der dramatischen Kunst. Auf der andern Seite ist sie längst nicht umfassend genug: was die Einheiten des Ortes und der Zeit, und die Mischung von Ernst und Scherz betrifft, ist Diderot selbst in nationalen Vorurtheilen befangen.

Die so eben erwähnten beyden Stücke, die bey ihrer Erscheinung ein unverdientes Aufsehen erregten, sind längst gehörig gewürdigt worden. Am natürlichen Sohn hat schon Lessing ein strenges Gericht ausgeübt, ohne noch das ungeschickte Plagiat aus dem Goldoni zu rügen. Den Hausvater nennt er dagegen ein vortreffliches Stück, aber er hat vergessen sein Urtheil zu rechtfertigen. Laharpe hat dessen fehlerhaften Bau und Unzusammenhang triftig genug gezeigt. Die Ausführung in beyden Stücken ist höchst manierirt: die nichts

weniger als natürlichen Personen machen sich durch ihr frostiges Geschwätz von Tugend, das nur Heuchlern geziemen dürfte, und durch die allgemeine Weinerlichkeit unleidlich. Wir Deutschen können mit Recht sagen: hinc illae lacrimae! Daher die nothlosen Thränen, womit unsre Bühne seitdem überschwemmt worden. Auch durch die von ihm aufgebrachte Sitte, das Gebehrdenspiel weitläuftig vorzuschreiben, hat Diderot der dramatischen Beredsamkeit großen Abbruch gethan. Der Dichter stellt damit gleichsam eine Anweisung auf den Schauspieler aus, statt aus seiner eignen Tasche zu zahlen *). Alle guten Dramatiker haben sich gewiß immer das Gebehrdenspiel hinzugedacht; allein wenn der Schauspieler des Unterrichts darüber bedarf, so wird er schwerlich das Talent besitzen ihn geschickt zu befolgen. Die Reden sollen billig so eingerichtet seyn, das ein einsichtsvoller Schauspieler das rechte Spiel gar nicht verfehlen kann.

---

*) Ich erinnere mich, in einem deutschen Drama, das nicht schlechter ist als viele andre, folgende Weisung gelesen zu haben: „Er blitzt ihn mit den Augen an, und geht ab."

Gestehen wir es nur: längst vor Diderot gab es ernsthafte Sittengemählde, rührende Dramen und bürgerliche Trauerspiele, und zwar weit bessere, als er aufzustellen vermochte. Voltaire, dem es mit dem eigentlichen Lustspiel nie recht gelingen wollte, hatte in seinem verlohrnen Sohn und der Nanine ein Gemisch von komischen Auftritten und rührenden Situationen gegeben, woran der letztere Theil recht sehr zu loben ist. La Chaussée hatte das rührende Drama in Frankreich aufgebracht. Alles dieß war in Versen: und warum sollte es nicht? Vom bürgerlichen Trauerspiel, gerade mit der moralischen Richtung, die Diderot verlangte, hatte man in England einige Beyspiele, worunter der Spieler, Beverley, ins Französische übertragen ist. Die Periode der Empfindsamkeit hat den rührenden Dramen einigen Vorschub gethan, das bürgerliche Trauerspiel hat aber in Frankreich nie viel Glück gemacht, weil man das Glänzende und Pomphafte zu sehr liebt. In der Melanie von Laharpe (dem man übrigens die treueste Nachbildung eines griechischen Stückes für die heutige Bühne, den Philoktet, verdankt)

herrschen die peinlichen Eindrücke, welche die Klippe dieser Gattung sind. Das Stück mag gut seyn, um einem Vater, der seine Tochter zum Klosterleben zwingen will, das Gewissen zu schärfen, andern Zuschauern ist die Aengstigung nicht zuzumuthen.

Ungeachtet alles Widerspruches hat Diderot doch in Frankreich eine Art von Schule gestiftet, wozu vornämlich Beaumarchais und Mercier gehören. Der erste hat nur zwey Stücke im Sinne seines Vorgängers geschrieben, die denn auch an denselben Gebrechen kranken: Eugenie und die strafbare Mutter. Seine Bekanntschaft mit Spanien und dem spanischen Theater gab ihm Veranlassung in der längst vernachläßigten Gattung des Intriguenstücks etwas Neues auf die Bühne zu bringen. Diese Werke stutzte er mehr durch witzige Einfälle als durch launige Charakteristik, am meisten aber durch Anspielungen auf seine eigne Schriftsteller-Laufbahn auf. Die Anlage des Barbiers von Sevilla ist ziemlich abgedroschen; die Hochzeit des Figaro ist weit künstlicher in der Erfindung, aber frey in den Sitten, und auch in poetischer Hinsicht wegen vieler fremdartigen Aus-

wüchse zu tadeln. In beyden werden französische Charakter unter der Verkleidung eines schlecht beobachteten spanischen Costums aufgeführt *). Der außerordentliche Beyfall, den diese Stücke fanden, sollte schließen lassen, das französische Publicum schätzte das Intriguen-Lustspiel nicht so gering, wie die Kunstrichter thun: allein die Mittel, wodurch Beaumarchais gefiel, waren freylich zum Theile der Kunst fremd.

Für eine Erweiterung kann es nicht gelten, wenn Ducis, um seine Landsleute mit dem Shakspeare bekannt zu machen, einige von dessen Trauerspielen nach französischen Regeln gemodelt hat. Man erkennt hier und da „die Glieder des zerrissenen Dichters;“ aber alles ist so verzwängt, entstellt, und aus der ursprünglichen einfachen Fülle in eine kümmerliche Verworrenheit gebracht, daß auch das beynahe wörtlich beybehaltene meistens seinen ächten Sinn einbüßt. Der Zulauf, den

*) Wie sehr Beaumarchais gegen die spanischen Sitten und Schicklichkeiten verstoßen, zeigt de la Huerta in der Einleitung zu seinem Teatro Hespañol.

diese Trauerspiele haben, besonders weil sie dem unvergleichlichen Talma einen ungewohnten Spielraum zur Entfaltung seiner Kunst verschaffen, ist indessen immer ein bedeutendes Symptom des Ueberdrusses am Alten, und des Bedürfnisses, stärker erschüttert zu werden.

Da die parisischen Theater jetzt wieder an gewisse Gattungen gebunden sind, und die Poetik hierin einen Berührungspunkt mit der Polizey hat, so bleiben die mancherley Misch- und Neuerungs-Versuche meistens auf die untergeordneten Bühnen verwiesen. Die Melodramen nehmen darunter eine große Stelle ein. Ein Statistiker des Theaters hat gefunden, daß seit einer Reihe von Jahren die Ausbeute neuer Hervorbringungen im Trauerspiel und regelmäßigen Lustspiel am geringsten gewesen, im Melodrama aber alles andre zusammen genommen an Zahl übersteige. Unter Melodrama versteht man nicht, wie bey uns, ein Schauspiel, worin Monologe mit Instrumental-Musik in den Pausen abwechseln, sondern wo in emphatischer Prosa irgend etwas wunderbares, abentheuerliches, oder auch sinnliche Handlungen nebst den dazu gehö-

rigen Decorationen und Aufzügen zur Schau gebracht werden. Auf die Neigung hiezu ließe sich etwas besseres bauen; denn leider sind die meisten Melodramen bis zur Abgeschmacktheit roh, und gleichsam Fehlgeburten des Romantischen.

In der Sphäre der eigentlichen dramatischen Litteratur verdienen unstreitig die Arbeiten eines Lemercier die Aufmerksamkeit der Kenner. Dieser talentvolle Mann strebt die bisherigen Gränzen nach allen Seiten hin zu durchbrechen, und liebt seine Kunst so leidenschaftlich, daß er sich dabey nicht abschrecken läßt; wiewohl fast jede neue Unternehmung von ihm das Parterre in einen wahren Kriegszustand versetzt. *)

---

*) Seit diese Vorlesungen gehalten wurden, ist durch die Aufführung seines Christoph Columbus im Theater zu Paris ein solcher Tumult entstanden, daß mehrere Verfechter des Boileau in ihrem Berufe zerbläute Glieder davon trugen. Sie hatten Recht, wie Verzweifelte zu kämpfen, denn machte dieß Schauspiel Glück, so schien es um die geheiligten Einheiten, und um den guten Geschmack in Sonderung des Heroischen und Niedrigen geschehen zu seyn. Der erste Aufzug spielt im Hause des

Alles Obige scheint anzudeuten, daß die Neigungen eines französischen Publicums, wo es die aus Boileau's poetischer Kunst eingelernten Pflichten des Geschmacks vergißt, den dramatischen Freyheiten andrer Nationen nicht so ganz entgegengesetzt seyn möchten, und daß es mehr der Aberglaube an das Ansehen hergebrachter Meynungen ist, was das alte enge System aufrecht erhält.

Die Schauspielkunst ist in Frankreich besonders im höheren Lustspiel und im Trauerspiel

---

Columbus, der zweyte am Hofe der Isabella, der dritte und letzte auf dem Schiffe in der Nähe der neuen Welt. Der Dichter hat darstellen wollen, wie der Erfinder eines großen Gedankens überall durch die Beschränktheit und Gemeinheit der Menschen gehemmt wird, aber durch seine Begeisterung gestärkt alles überwindet. In seinem Hause und bürgerlichen Zirkel hält man den Columbus für verrückt, am Hofe erlangt er mit Noth laue Unterstützung; auf seinem Schiffe droht eine Meuterey auszubrechen, als man eben die gesuchten Küsten erblickt, und der Ruf: Land! Land! das Stück endigt. Alles dieß ist sehr künstlerisch gedacht und entworfen, in der Ausführung möchte noch manches zu wünschen übrig seyn. In einem andern bisher weder aufgeführten noch gedruckten Stücke, welches

seit langer Zeit zu einem hohen Grade von Ausbildung gediehen. An äußerm Anstande, Gewandtheit, Sicherheit des Gedächtnisses und ungemeiner Uebung im richtigen und zierlichen Vortrage der Verse dürften die besseren französischen Schauspieler schwer zu übertreffen seyn. Sie wenden unglaubliche Anstrengungen an, um zu gefallen: jeden Augenblick, den sie auf der Bühne zubringen, suchen sie als eine kostbare Vergünstigung zu benutzen. Freylich nöthigt sie der äußerst ekle Geschmack eines parisischen Parterre's und die heilsame

ich den Verfasser vorlesen hörte, la journée des dupes, hat er eine unter diesem Namen bekannte mislungene Hofcabale gegen den Cardinal Richelieu mit historischer Treue in Absicht auf die Umstände und den Zeitgeist geschildert. Es ist ein politisches Lustspiel, worin der Lumpensammler wie der König seinem Stande gemäß spricht. Wie kleinliche Triebfedern sich zu Bewirkung einer großen Staatsbegebenheit verbinden oder durchkreuzen, dann die Verstellung der Personen gegen Andre und sogar gegen sich selbst, und die Umstimmung ihres Tones nach den Begebenheiten: mit einem Worte die ganze innere Seite des politischen Kartenspiels hat der Dichter mit großer Feinheit aufgedeckt.

Strenge der Journalisten zu nie nachlassendem Wetteifer; auch das ist für ihre Kunst vortheilhaft, daß so viele classsische Werke, welche man sich niemals müde sieht, seit Menschenaltern im Besitz der Bühne sind. Da die Zuschauer diese beynahe auswendig wissen, so kann ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Ausführung gerichtet seyn, und jede verfehlte Sylbe wird gerügt.

Im höheren Lustspiel giebt die gesellige Feinheit der Nation ihren Schauspielern einen großen Vorzug. Was aber die tragische Darstellung betrifft, so sollte die Schauspielkunst immer dem Geiste der dichterischen Compositionen gemäß seyn, und ich zweifle ob die französische dieß leistet, und ob die Urheber der Trauerspiele, besonders die aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, in den jetzigen Darstellungen sich so ganz wieder erkennen würden.

Die tragische Mimik und Recitation der Franzosen schwankt zwischen zwey entgegengesetzten Aeußersten, wovon das erste allerdings durch den herrschenden Ton der Stücke veranlaßt wird, das zweyte vielmehr im Widerspruch damit zu stehen scheint: zwischen abgezirkelter Förmlichkeit und aus-

schweifendem Ungestümm. Jene mochte ehedem überwiegend seyn, dieser ist es jetzt.

Man höre Voltaire's Beschreibung, wie zu Ludwigs des Vierzehnten Zeiten Augustus seine Rede an den Cinna und Maximus hielt. Augustus kam mit dem Gange eines Eisenfressers angeschritten, er hatte eine viereckige Perücke auf, die ihm vorn bis auf den Gürtel herunterhing, diese Perücke war mit Lorbeerblättern gespickt, darauf trug er einen großen Hut mit einer doppelten Reihe rother Federn. Er setzte sich auf einen ungeheuren Lehnstuhl mit zwey Stufen, Cinna und Maximus auf zwey kleine Sessel, und die schwülstige Declamation entsprach vollkommen dem Prunk, womit er sich ankündigte. Da man damals und noch lange nachher die Tragödien in ganz neumodiger Hoftracht, mit großer Halskrause, Degen und Hut aufführte, so gehörten dazu freylich nur solche Bewegungen, wie sie in einem Vorzimmer erlaubt sind, oder bedeutungslose Schnörkel mit den Armen, und es galt schon für einen kühnen Theaterstreich, wenn in der letzten Szene des Polyeukt Severus, um dem Felix seine Verrätherey vorzurücken, mit dem Hut auf

dem Kopfe hereinkam, und dieser ihn mit dem Hut unter dem Arme anhörte.

Indessen finden sich schon frühzeitig Beyspiele von der entgegengesetzten Ausschweifung. In der Mariamne des Mairet, eines älteren Dichters als Corneille, hat sich einmal ein Schauspieler als Herodes todtgeschrieen. Das heißt in der That „den Herodes überheroden.“ Als Voltaire eine Schauspielerin ich weiß nicht welche tragische Rolle einlernen ließ, sagte diese: „Ey, mein Herr, wenn ich so spielte, würde man sagen, ich hätte den Teufel im Leibe.“ — „Das ist eben das Rechte,“ erwiederte Voltaire, „eine Schauspielerin muß den Teufel im Leibe haben.“ — Dieser Ausdruck beweist wenigstens keinen sehr regen Sinn für jene Würde und Anmuth, welche in einer idealischen Darstellung, wofür sich das französische Trauerspiel giebt, auch unter der wildesten Zerrüttung nicht verlohren gehen darf.

Ich fand zuweilen selbst im Spiel der vortrefflichsten heutigen Schauspieler plötzliche Sprünge von der feyerlichen Abgemessenheit in der Recitation und dem Gebehrdenspiel, die der Ton der Composition

im Ganzen fodert, zu einem wirklich convulsivischen Ungestümm der Leidenschaft, ohne daß dieser Abstand durch die Mittelgrade gehörig vorbereitet und verschmolzen wäre. Es leitet sie dabey wohl ein dunkles Gefühl, daß die conventionellen Formen der Poesie meistens die natürliche Bewegung hemmen; wenn der Dichter sie nun irgendwo davon freyläßt, so entschädigen sie sich, und laden dem seltnen Augenblicke der Hingerissenheit gleichsam das ganze Uebermaaß von Leben auf, das zurückgedrängt worden war, und gleichmäßig über das Ganze verbreitet seyn sollte. Daher jene krampfhafte schreyende Heftigkeit. An Bravur lassen sie es nicht fehlen, wohl aber geht ihnen oft die innigere Wahrheit ab. Ueberhaupt betrachten sie ihre Rollen (hierin macht nur etwa der genialische Talma eine Ausnahme, der überhaupt einzig ist) mehr wie eine Mosaik von glänzenden Stellen, sie suchen mehr jedes Einzelne unabhängig vom Andern geltend zu machen, als daß sie auf den unsichtbaren Mittelpunkt des Charakters zurückgehen, und alle Aeußerungen nur als eben so viele Ausstrahlungen davon behandeln sollten. Sie fürchten immer zu wenig zu thun,

deßhalb sind sie zum gehaltnen Spiel, zum beredten Schweigen, wo sich unter scheinbarer äußerer Ruhe die tiefsten Bewegungen des Gemüths verrathen, am wenigsten berufen. Indessen machen ihnen ihre Dichter auch selten diese Aufgabe, und wenn in deren Werken nicht die Befugniß zu jener oben gerügten Ueberschreitung alles Maaßes im gewaltsamen Ausdruck der Leidenschaft liegt, so veranlassen sie allerdings die mehr auf der Oberfläche glänzende als aus der Tiefe dringende Darstellung des Schauspielers. *)

*) Man sehe über die französische Schauspielkunst einen mit eben so feinem als gründlichem Beobachtungsgeiste geschriebenen Aufsatz Hrn. von Humboldt des älteren in Goethe's Propyläen.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlegel, August Wilhelm <<von>>,

Ueber dramatische Kunst und Litteratur Vorlesungen

Bd.: 2,[1]

Heidelberg (1809)

L.eleg.g. 354 p-2,1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574604-0